MODERNE DEUTSCHE GRAPHIK

# DAS KUNSTWERK

IV. JAHR 1950 HEFT 2

WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK

SCHRIFTLEITUNG: LEOPOLD ZAHN

HEFT 2

1950

INHALT



*Holzschnitte auf dem Umschlag von E. Mataré*

**Die meisten Originale zu den Abbildungen Deutsche Graphik in diesem Heft wurden uns freundlicher Weise von dem Bildarchiv Arntz zur Verfügung gestellt.**

Photographische Vorlagen von: Hugo Schmölz, Elsa Franke, Umbo, Walter Schmied, Dieter Keller, H. M. Wingler

---

*Das nächste Heft trägt den Titel:*

EINFÜHRUNG
IN DIE MODERNE FRANZÖSISCHE MALEREI

Es beginnt mit den Impressionisten; die folgenden Beiträge sind: Renoir und Cézanne – Gauguin Van Gogh, Seurat – Um die Jahrhundertwende – Die Wilden – Der Kubismus – Braque und Picasso – Malerpoeten – Der Surrealismus – Die französische Malerei heute.

Dieses Heft bildet eine wichtige Ergänzung zu unserer „Fibel der modernen Malerei"
Es enthält außer 2 Farbtafeln ca. 80 Schwarzweiß-Abbildungen.

WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

# DAS KUNSTWERK



EINE MONATSSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE
DER BILDENDEN KUNST · VIERTES JAHR
HEFT 2 1950



WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN



Franz Marc, Farbiger Holzschnitt



Ulrich Knispel, Mädchen mit Hut

# MODERNE DEUTSCHE GRAPHIK / EIN ÜBERBLICK

Die Renaissance der graphischen Künste im 20. Jahrhundert vollzieht sich, soweit Deutschland in Frage kommt, hauptsächlich in Zusammenhang mit der expressionistischen Bewegung. Doch hat schon die impressionistische Trias: Max Liebermann (1847—1935), Lovis Corinth (1858—1925) und Max Slevogt (1868—1932) Wesentliches zur Wiederbelebung der Graphik beigetragen. Slevogts Bedeutung kann sogar nur vom Graphischen her erfaßt werden: er war der geborene Jllustrator, als welcher er sich schon in seinem frühen Werk, dem dreiteiligen Gemälde „Der verlorene Sohn" angekündigt hatte, ein Erzähler von umfassender Imagination, der zwar dem Impressionismus den handschriftlichen oder vielmehr stenographischen Strich verdankte, aber zum Unterschied von den der Literatur abgeneigten „Impressionisten des Pinsels" seine Inspirationen in der Weltliteratur suchte. Mit Recht hat man ihn als legitimen Erben Adolf Menzels bezeichnet. Der durch seinen Tod freigewordene Platz des großen Jllustrators wird durch Josef Hegenbarth, geboren 1884 in Böhmisch-Kamnitz, vollwertig ausgefüllt. „Was Hegenbarths Jllustrationen auszeichnet", schreibt Will Grohmann in seiner Hegenbarth-Monographie, „ist die Treue gegenüber dem Geist des Wortes und die Einfühlung in die Dichtung, auf der anderen Seite die Freiheit und Selbständigkeit seiner graphischen Bemühungen. Er steht darin zwischen Menzel und Slevogt...".

Zwischen Idealismus und Naturalismus steht Käthe Kollwitz (1867—1945) in ihren technisch von Max Klinger und Stauffer-Bern herkommenden Frühblättern; später nähert sie sich Barlach. Auch ideell gehört sie zwei Welten an: der christlichen und der sozialistischen, doch bedeutet ihr das christliche Liebesethos mehr als das irdische Wohlfahrtsethos. Nicht als Partei und Klassendiktatur verstand sie den Sozialismus, sondern — im Sinne ihres Vaters — „als die ersehnte Bruderschaft der Menschheit". Mit Käthe Kollwitz freundschaftlich verbunden war Sella Hasse (geb. 1878), eine Schülerin Leistikows und Corinths. Ihre Schwarz-Weiß-Darstellungen aus dem Dasein der Arbeiter wollen der sozialistischen Idee dienen, die sie schon in ihrem Vaterhaus kennengelernt hatte, sie sind sachlich untendenziös und formal kompromißlos. Viel volkstümlicher wirkt Heinrich Zille (1858—1929) in seinen Schilderungen aus dem Proletarierleben, die noch etwas von der humorvollen Gutherzigkeit des Biedermeiers an sich haben. Sein Lehrer war Hosemann. Später wurde Steinlen, auf dessen etwas zynischen Lithographien ein Nachglanz der Romantik lag, sein Vorbild. Was der Montmartre für Steinlen, bedeutete „am Wedding" für Zille. Beide Künstler fühlen sich zum vierten und fünften Stand hingezogen, beide lieben die Kinder, die in großstädtischen Hinterhöfen und Straßen ihre nicht immer ganz unschuldigen Spiele treiben..... Aber Zilles Gören sind kesser, ihre Beinchen rachitischer, ihre Seelchen verderbter.

Wenn man Slevogt schließlich doch den Impressionisten zurechnen darf, wenn Kollwitz, Hasse und Zille durch ihr soziales Ethos zusammengehören — mit wem soll man Alfred Kubin, geboren 1877 in Leitmeritz, zusammen nennen? Die Frage ist nicht zu beantworten. Kubin ist ein unvergleichlich genialer Einzelgänger. Sein orbis graphicus, den man am besten im Hamburger Kubin-Archiv studieren kann, zählt zu den wichtigsten künstlerischen Aussagen über unser Jahrhundert. Wie Franz Kafka in der zerbröckelnden Welt der alten Donaumonarchie herangewachsen, fühlt Kubin bereits den Boden unter sich wanken, als sich seine Zeitgenossen noch in trügerischer Sicherheit wiegen. Seine Umgebung wird ihm fremd und fragwürdig, alles bekommt einen Doppelsinn, Menschen und Gegenstände verwandeln sich in Gespenster und Larven..... Aus scheinbar verworrenen Liniengespinsten läßt er eine unheimliche Traum- und Verfallswelt entstehen. Er ist Surrealist, lange bevor es das Wort gibt. Doch formal steht er auf dem Boden der Tradition — die gleichsam verwitterte Struktur seines Strichs erinnert an die alten Meister der Donauschule. Die eigentliche Ära der modernen deutschen Graphik beginnt, als die Generation „um 1880", d. h. die der

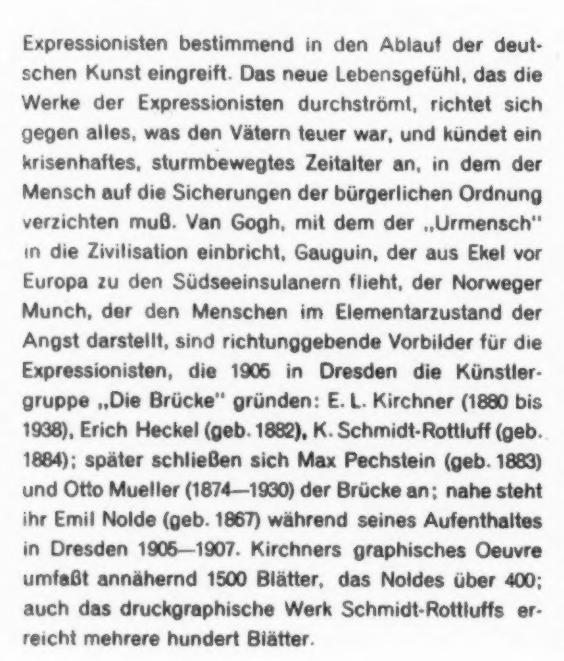




Max Liebermann, Selbstbildnis



Lovis Corinth, Mutter und Kind



Expressionisten bestimmend in den Ablauf der deutschen Kunst eingreift. Das neue Lebensgefühl, das die Werke der Expressionisten durchströmt, richtet sich gegen alles, was den Vätern teuer war, und kündet ein krisenhaftes, sturmbewegtes Zeitalter an, in dem der Mensch auf die Sicherungen der bürgerlichen Ordnung verzichten muß. Van Gogh, mit dem der „Urmensch" in die Zivilisation einbricht, Gauguin, der aus Ekel vor Europa zu den Südseeinsulanern flieht, der Norweger Munch, der den Menschen im Elementarzustand der Angst darstellt, sind richtunggebende Vorbilder für die Expressionisten, die 1905 in Dresden die Künstlergruppe „Die Brücke" gründen: E. L. Kirchner (1880 bis 1938), Erich Heckel (geb. 1882), K. Schmidt-Rottluff (geb. 1884); später schließen sich Max Pechstein (geb. 1883) und Otto Mueller (1874—1930) der Brücke an; nahe steht ihr Emil Nolde (geb. 1867) während seines Aufenthaltes in Dresden 1905—1907. Kirchners graphisches Oeuvre umfaßt annähernd 1500 Blätter, das Noldes über 400; auch das druckgraphische Werk Schmidt-Rottluffs erreicht mehrere hundert Blätter.

Lithographie und Radierung, von den Impressionisten bevorzugt, werden auch von den Expressionisten angewandt, doch die ihnen adäquateste Technik ist der Holzschnitt. In den expressionistischen Holzschnitten vermutet G. Hartlaub „überhaupt das in sich vollkommenste, was die ganze künstlerische Richtung hervorgebracht hat." Nach dem ersten Weltkrieg erreichte die expressionistische Holzschnittproduktion freilich inflationistische Ausmaße, und vieles, was damals, besonders im Dienste revolutionärer Propaganda, in Holz geschnitten wurde, verdient die Vergessenheit, der es anheimgefallen ist.

Unter den Graphikern der „Brücke" gebührt E. L. Kirchner der erste Rang. Sein artistisches Gewissen paart sich mit einer nervösen Sensibilität, die dem Holzschnitt einen überraschenden Reichtum an Schwarz-Weiß-Wirkungen und ornamentalen Schönheiten abgewinnt. Anfangs fasziniert ihn das moderne Großstadtleben in seiner morbiden Verruchtheit, später, seit er in der Schweiz lebt, findet er seine Motive in der Gebirgslandschaft und unter deren Bewohnern. Ein Streben nach

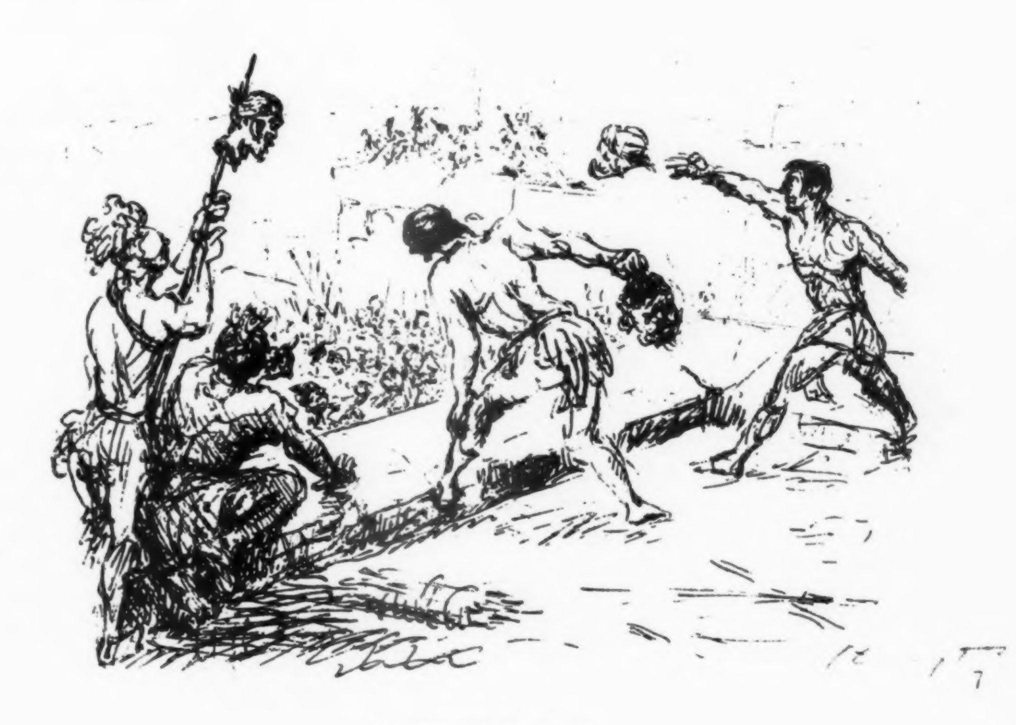
Abstraktion macht sich in seinen letzten Arbeiten immer mehr geltend.

Der asketische Mystiker Erich Heckel schafft seine überzeugendsten Werke in den Jahren 1912—1920. Mit den verschiedenen graphischen Mitteln, die er äußerst sparsam anwendet, gelingt es ihm, seine herzbeklemmende Spitalswelt der Irren, Kranken und Lebensmüden intensiv darzustellen.

Vor dem ersten Weltkrieg entdeckten wie in Paris so auch in Dresden die jungen Künstler in den Schnitzereien der Primitiven ein künstlerisches Neuland, zu dem sich besonders der vitale Pechstein, der explosive Schmidt-Rottluff und der bäurisch elementare Nolde hingezogen fühlen. Dem Beispiel Gauguins folgend, reisen Pechstein und Nolde nach der Südsee. Formal am stärksten wirkt die exotische Plastik auf Schmidt-Rottluff, dessen „barbarische", die kubischen Werte stark akzentuierenden Holzschnitte sogar Munch erschrecken.

Auf die „Jugendgemeinschaft" der eigentlichen „Brücke"-Mitglieder trifft die von W. Pinder behauptete Gruppierung entscheidender Geburten von stilbildender Kraft zu: Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff und Pechstein wurden „um 1880" geboren. Auch Max Beckmann (geb. 1884), Oskar Kokoschka (geb. 1886) und Karl Hofer (geb. 1878) kann man dieser Generation zurechnen, nicht aber Lyonel Feininger (geb. 1871) und schon gar nicht den 1849 geborenen Christian Rohlfs. Dieser bekehrt sich erst als 63jähriger zum Expressionismus — „bekehrt" ist hier das zutreffende Wort, da sich Rohlfs Übergang vom Impressionismus zum Expressionismus mit der Vehemenz einer Konversion vollzieht. Auch Lyonel Feininger beginnt, als er mit erst 35 Jahren zum Pinsel greift, rein impressionistisch. Sein erstes expressionistisches Bild entsteht 1908. Er ist einer der wenigen deutschen Künstler, die sich mit kubistischen Formproblemen auseinandergesetzt haben. In seinen Holzschnitten behandelt er den Gegenstand — Häuser, Brücken, Schiffe — fugenhaft nach den Gesetzen einer strengen musikalischen Logik, die ihm, dem Komponisten und Bach-Spieler, vertraut sind.

Bei Karl Hofer und Oskar Kokoschka überwiegt der malerische Instinkt, weshalb sie als Graphiker den malerischen Steindruck bevorzugen. In den großen Bildnis-



Max Slevogt, Jllustration



Joseph Hegenbarth, Geier

Lithographien, die Kokoschka um 1920 geschaffen hat, erreicht die moderne deutsche Graphik einen ihrer Höhepunkte.

Max Beckmann ist seiner Veranlagung nach Verist und bleibt es auch, als er 1918 dem „künstlerisch Sinnlichen" (im impressionistischen Sinne) entsagt und aus innerer Ergriffenheit die graphische Folge „Gesichter" zeichnet, welcher in kurzen Abständen weitere graphische Zyklen folgen, wie „Hölle", „Berlin", „Der Jahrmarkt". Seine Form in ihrer sperrigen Härte, seine Agressivität und Grimmigkeit wirken eminent deutsch. An Schärfe der Gesellschaftskritik übertrifft ihn noch George Grosz (geb. 1893). Auch der zwei Jahre ältere Otto Dix, von Grosz nicht unbeeinflußt, doch ohne dessen gassenjungenhaften Zynismus, schafft seine anklägerischen Bilder und Graphiken (hauptsächlich Radierungen) aus revolutionärer Gesinnung und verdient sich den Beinamen: „Cranach des Proletariats". Sein vor keiner Kraßheit zurückscheuender Über-Verismo, der auf Schockwirkung abzielt, entspricht der um 1920 aufkommenden „Neuen Sachlichkeit". Bemerkenswert, daß die spätere Entwicklung bei Dix und bei Grosz zu einer bürgerlich romantischen Kunst führt.

*

Kann die Kunst auf den Naturgegenstand verzichten? Diese Frage haben sich die norddeutschen Expressionisten trotz ihrer „Blickwendung nach Innen" noch nicht gestellt; sie beschäftigt erst den Münchner Kreis, der sich um den Russen Wassili Kandinsky und den Bayern Franz Marc zusammenschließt, und entzündet 1911 einen öffentlichen Streit zwischen Max Beckmann und Franz Marc (1880—1916). Dieser schreibt: „Wir suchen heute unter dem Schleier des Scheins verborgene Dinge in der Natur, die uns wichtiger erscheinen als die Entdeckungen der Impressionisten. — Wir suchen und



Käthe Kollwitz, Verschwörung

malen die innere geistige Seite der Natur nicht aus Laune oder Lust zum anderen, sondern weil wir durch diese Seite sehen, sowie man früher einmal violette Schatten und den Äther über allen Dingen sah. Das Warum können wir für jene ebenso wenig bestimmen wie für uns, es liegt in der Zeit .... Unter den Verständigen und Vorurteilsfreien geht der Streit nur um Qualität.... Jede Zeit hat ihre Qualität." Beckmann stellt sich auf die Seite der Realisten und Impressionisten: wenn man die künstlerische Sinnlichkeit, verbunden mit der künstlerischen Gegenständlichkeit und Sachlichkeit der dargestellten Dinge aufgebe, gerate man unweigerlich auf den Boden des Kunstgewerbes. Diese Kontroverse hat bis heute noch zu keiner Entscheidung geführt.

In dem annähernd fünfzig, meist kleinformatige Blätter umfassenden Graphik-Oeuvre von Franz Marc überwiegen Tierdarstellungen — das Tier bedeutet für ihn die „Verkörperung eines kosmischen Rythmus" (Theodor Däubler). Was er aber eigentlich anstrebt, ist ein „weltbildferner, reiner Ausdruck", ein zweites, ganz indisch unzeitliches Gesicht. Gewisse Grundgedanken der Frühromantik (Novalis, Runge) kehren bei ihm wieder. In der Freude am Ornamentalen steht ihm der Rheinländer Heinrich Campendonk (geb. 1889) mit seinen schmuckhaften Holzschnitten nahe. Der andere Rheinländer, der zu Marcs Kreise gehört, August Macke (1887—1914) hinterläßt nur wenige graphische Arbeiten. Auch Georg Schrimpf (1889—1938) und Richard Seewald (geb. 1889) gehen von Marc aus, entwickeln sich aber später in andere Richtungen. Mit seinen graphischen Arbeiten zu Francis Jammes „Hasenroman" und Defoes „Robinson Crusoe" reiht sich Seewald unter die besten deutschen Illustratoren ein. Zu nennen ist noch Maria Uhden (1892—1918), Georg Schrimpfs frühverstorbene erste Frau, die besonders in ihren Holzschnitten aus dem Zigeunerleben einen eigenen Ton anschlägt. Merkwürdig sind die graphischen Anfänge Paul Klees (1879—1940), seine Radierungen aus den Jahren 1903 bis 1906, bitter ironische Randbemerkungen eines vom Geist des „fin du siècle" angewehten jungen Mannes, der unter dem Bewußtsein leidet, Erbe zu sein. Mit ihrer gegenständlichen Präzision und literarischen Reflexion unterscheiden sie sich schärfstens von den späteren Schöpfungen Klees, deren „Notenschrift" eine zarte Musik aus kosmischen Sphären erklingen läßt.

*

Einen bedeutenden Beitrag zur modernen Graphik haben einige Bildhauer geleistet. Zuerst in Steinzeichnungen, dann in Holzschnitten paraphrasiert Ernst Barlach (1870 bis 1938) besonders eigene Dichtungen. Zu seinem Drama „Der Tote Tag", erschienen 1912 bei Paul Cassirer, zeichnet er 27, zu seinem „Armen Vetter" 34 Lithographien. Schillers „Lied an die Freude" regt ihn zu neun großen Holzschnitten an, auch sein Drama „Der Findling" versah er mit Holzschnitten. Auf seinen dumpfen, erdschweren Gestalten lastet das Leid der Welt — „....die Welt ist Leiden", läßt er den blinden Kule im „Toten Tag" sagen.

Der frühverstorbene Bildhauer Wilhelm Lehmbruck (1881—1919) hinterläßt 70 graphische Arbeiten, meist Radierungen, die zart empfundene, nackte Frauenleiber darstellen.

Edwin Scharff (geb. 1887) ergänzt sein strenges plastisches Werk immer wieder durch graphische Aussagen: Pferde und nackte Männer, Liebe und Mutterschaft und in den letzten Jahren die Bibel sind seine bevorzugten Themen, die er mit männlicher Wucht gestaltet.

Über die Holzschnitte des Bildhauers Ewald Mataré (geb. 1887) handelt ein eigener Beitrag dieses Heftes. Auch der zwei Jahre jüngere Plastiker Gerhard Marcks ist ein Meister des Holzschnitts. Mit Vorliebe entnimmt er seine Gegenstände dem theokritisch einfachen Leben und der antiken Mythologie, aber auch der Apokalypse und der nordischen Welt des Spukhaften.

*

Repräsentativ für die deutsche Graphik von heute sind vor allem einige Künstler, deren Geburtsjahre zwischen 1890 und 1895 fallen. An erster Stelle sei Werner Gilles (geb. 1894) genannt, ein Schüler Feiningers an der Bauhausschule. Gewisse Formelemente verdankt er Picasso und Klee. Für seine innere Reife sind die zehn Jahre wichtig, die er in Italien verbringt: man möchte sagen, daß er die alte mythische Welt des Mittelmeers im Geiste Bachofens erlebt. Ein Jahr älter als Gilles ist der Schwabe Rolf Nesch. Mit 30 Jahren geht er zu E. L. Kirchner nach

Davos, um dessen Schüler zu werden. Sein zweiter großer Lehrer ist E. Munch, der auch den 1902 geborenen E. W. Nay zu sich zieht. Seit 1933 lebt er in Norwegen, und erst vor kurzem hat eine Ausstellung der Kestner-Gesellschaft das deutsche Publikum mit seinen farbigen „Metalldrucken" bekannt gemacht, die von unermüdlicher Experimentierlust zeugen. Picasso und Klee beeinflussen auch seine Formensprache, und wie Werner Gilles schafft er „aus den Quellen des Unbewußten eine neue märchenhafte Traumwelt" (Alfred Hentzen).

Von Werner Gilles nicht unbeeinflußt zeigt sich der mit ihm befreundete Hans Kuhn (geb. 1905) von dessen „Traumbühnenspielen" im „Kunstwerk", Heft 9 des III. Jahrg. die Rede war. Gottfried Diehl (geb. 1896), seit 1946 Leiter der Klassen für Wandmalerei und Lithographie an der Werkkunstschule in Offenbach, hat seit 1920 ungefähr 150, meist farbige Lithographien geschaffen, die seine Begabung für dekorative Flächengestaltung bezeugen. Neuerdings entwirft er Kompositionen für Wandteppiche und Glasfenster, die in der Offenbacher Schule ausgeführt werden. Grundverschieden von ihm ist der gleichfalls 1896 geborene, nach Amerika emigrierte Münchner Josef Scharl, dessen leidenschaftlich erregte Kunst von van Gogh ausgeht.

Auf keinen Nenner lassen sich bringen die drei Graphiker: A. Schäfer-Ast (geb. 1890), Karl Rössing (geb. 1891) und Otto Pankok (geb. 1893), es sei denn, man sähe ihr Gemeinsames in ihrer Gleichgültigkeit gegen die moderne Formproblematik. Schäfer-Ast, heute Lehrer an der Kunsthochschule in Weimar, besitzt eine echte vis comica, die sich auch seinem charaktervoll derben Strich mitteilt. Er weiß, daß das Leben hintersinnig und dämonisch ist, aber diese Erkenntnis verschlägt ihm nicht sein dröhnendes Lachen. Eine ganz andere Natur ist der Österreicher Rössing, dem die Schwermut im Blute liegt: ein Romantiker mit biedermeierlichem Einschlag, der jedoch gewisse surrealistische Erfahrungen nicht verleugnet. Zu seinen Schülern zählen Heinz Kiwitz (s. S. 45 dieses Heftes) und der ausgezeichnete junge Vignettenholzschneider Daniel Traub. Aus der Stuttgarter Schule Schneidlers ist hervorgegangen der 1900 in Ungarn geborene, in der Schweiz lebende Imre Reiner, in dessen technisch meisterlichen Holzschnitten östliche und westliche Klänge sich reizvoll vermischen. Otto Pankok lebte von 1931—1934 unter Zigeunern, die er als die „kindlichsten Menschen Europas" liebt und nicht müde wird, in seinen Holzschnitten und Gemälden darzustellen.

Abschließend seien noch einige der jüngsten Graphiker erwähnt: H. A. P. Grieshaber (geb. 1909) mit seinen urbildhaften, meist farbigen Holzschnitten, aus denen man den dunklen mythischen Klang vorzeitlicher Kunstschöpfungen vernimmt; Mac Zimmermann (geb. 1912) und Heinz Trökes (geb. 1913), die in ihren Blättern den europäischen Surrealismus von Kubin über Klee bis Yves Tanguy und Joan Miro mit Geist und Laune resümieren. Auf dem gesicherten Boden der Überlieferung hingegen entwickelt sich Ulrich Knispel (geb. 1911).

L. Z.



Flora Klee-Paleji



Heinrich Zille, Studienblatt



Alfred Kubin, Jllustration



Ernst Ludwig Kirchner, Alter Bauer

RUDOLF SCHRÖDER

# DER MODERNE HOLZSCHNITT

Bilder sind, ähnlich den Lettern und Schriftzeichen, die wir zu Wörtern zusammenfügen, Zeichen. Sie sind ungeheuer abkürzende Zeichen und Symbole, zu welchen sich die Vorstellungswelt ihrer Schöpfer verdichtet und kondensiert hat. Besonders eindringlich drückt sich dieser Charakter der Bilder als solcher abkürzender Symbole und Zeichen im Holzschnitt aus. Seine Verwandtschaft mit der Letter ist unverkennbar und offensichtlich. Beide dienen dem Künstler und Dichter als Mittel, über die Grenzen seiner selbst sich zur Welt zu erweitern, ihr die Prägung der eigenen Individualität zu verleihen und sich ihr verständlich und deutlich zu machen. Dabei bedient sich der Künstler und Dichter der Kunst des Druckens, von der Vincent van Gogh einmal in einem Brief an seinen Bruder Theo gesagt hat: „Das Drucken habe ich immer als ein Wunder betrachtet, als ein ähnliches Wunder wie das Zur-Ähre-Werden eines Getreidekorns. Ein alltägliches Wunder, was aber um so größer ist, weil es alltäglich ist: eine einzige Zeichnung sät man und eine Menge erntet man daraus." Nach jahrhundertelanger Entartung erlebt der Holzschnitt in der modernen Kunst seine Auferstehung und Wiedergeburt. Ja, man kann angesichts der modernen Kunst und ihrem monumentalen, abstrahierenden Stil von einem ihr innewohnenden Holzschnittstil sprechen. Die Abkehr vom Äußerlichen, vom Sinnlich-Gegenständlichen und die Rückkehr zu verinnerlichter Ausdruckskunst, wie sie sich zuerst und deutlich im modernen Holzschnitt ankündigt, (wobei an Edvard Munch und den Kreis um die „Brücke" erinnert sei), ist Beispiel und richtunggebend für die gesamte moderne Malerei. Im modernen Holzschnitt ist das Anliegen der ganzen modernen Kunst in lapidarer Abkürzung und summarischer Verdichtung zum Ausdruck gebracht. Er ist gleichsam das Programm der modernen Kunst, die sich wieder zum geistigen Prinzip, zum Prinzip der Gesetzlichkeit statt zum Reize des Zufalls bekennt, dessen Domäne die Auflösung ist.

Der Holzschnitt ist gültigstes Bekenntnis des Künstlers gleichsam in der Form und Formel eines von ihm selbst geprägten und prägenden Siegels. Er ist Rune, Hieroglyphe, geschnittenes Zeichen, zu dem metaphysische Fülle durch die Magie des Künstlers umgesetzt und gesammelt ist. Im Holzschnitt verfügt der Künstler über Ausdrucksmöglichkeiten, die weder Zeichnung, weder Radierung noch Litho zu vergeben haben. Zeichnungen sind gleichsam Notizen des Auges, sie gleichen vertraulichen Briefen. Der Holzschnitt jedoch ist Ausdruck und Dokumentation eines Typischen, das aus Persönlich-Intimem ins allgemein-Gültige reicht.

*

Der Holzschnitt ist aufs engste mit dem Handwerk verknüpft: hier ist die Hand und physische Kraft des Künstlers unmittelbar und auf eine Weise spürbar, die uns immer so stark berührt, wenn ein innerer Vorgang, worum es sich ja gerade bei der modernen Kunst handelt, durch die Hand zur Gestaltung gelangt, bezeugt und bekräftigt ist.

Der Widerstand, den das Holz dem schneidenden Messer entgegensetzt, zwingt die Hand des Künstlers, auch wenn sie unter dem Eindruck der künstlerischen Vision zittern möchte, zu Ruhe und Festigkeit, zu Entschluß und Entscheidung. Er zwingt zu kraftvollem Ansatz, zu Wagnis und Bekenntnis, denn der Schnitt ist endgültig und unwiderruflich. So zwingt der Widerstand zu Überwindung. Durch die Beschränkung und Hemmung aber, die die Struktur des zu verarbeitenden Stoffes ihm auferlegt, durch den Zwang zur Beschränkung und zum Verzicht auf das alles, was für die künstlerische Aussage unwesentlich ist, durch den Zwang also zum Einfachen und Wahren, gewinnt der Holzschnitt jenen monumentalen, exemplarischen Charakter, der das wesentlich Lebendige um so überzeugender manifestiert, je einfacher und klarer es in künstlerische Aussage umgesetzt ist.

Der Wert des Holzschnitts ist nicht durch die Einmaligkeit der künstlerischen Schöpfung bestimmt wie beim Gemälde, das so leicht zum Objekt kapitalistischen Handelns wird, sondern er beruht allein in seinem geistigen Gehalt. Er ist vervielfältigte Persönlichkeit. Sein materieller Wert steht im umgekehrten Verhältnis zu seinem geistigen Wert. Je größer die Zahl seiner Vervielfältigungen, um so geringer die seines Geldwertes. Je größer durch seine Vervielfältigung und Ausbreitung seine Wirksamkeit, also sein geistiger, wirklicher Wert, um so geringer sein Preis. Der Holzschnitt kostet nichts, er kostet sozusagen nichts. Dies ist gewiß eine Übertreibung, aber sie sei erlaubt, um ein merkwürdiges Verhältnis zwischen künstlerischem und materiellem Wert zu charakterisieren. Sein „Preis" ist eigentlich nur eine „Gebühr", ein Groschen im Klingelbeutel oder im Napf des Bettelmusikanten, dessen metaphysische Musik im mechanischen Geräusch der Straße unbezahlbar ist und den Groschen beschämt, den wir ihm zuwerfen. Dies ist es, was dem Holzschnitt jene Echtheit, jene herbe Bescheidenheit und Jenseitigkeit von Feilheit gibt, wie sie etwa im Volkslied lebt, das nichts kostet und gerade dadurch so kost-bar ist.

Im Holzschnitt will die Kunst wieder öffentlich und volkstümlich werden. Wie einst zu seiner großen Zeit im Mittelalter, wo er als Einzelblatt oder in den Armenbibeln, in den Blockbüchern, Kalender- und Andachtsbildern und in den illustrierten gegenseitigen Kampfschriften des päpstlich-hierarchischen und reformatorischen Prinzips ein ungeheuer einflußreiches Mittel der Publizistik und Gedankenausbreitung war, ist der Holzschnitt nach seiner Entartung in den vergangenen Jahrhunderten wieder zum Mittler und Künder eines allgemeinen und öffentlichen Anliegens geworden. Er will, wie einst die „Fliegenden Blätter" umherfliegen. Sein Reich ist die Straße, der Markt. Zu Daumiers Zeit war es das Litho; zu der des großen Rembrandt die Radierung; heute ist es wieder der Holzschnitt, der dem Stil der Zeit vollkommen entspricht. Will der Künstler unserer Zeit, dieser Zeit der Widersprüche und Gegensätze, der erstarrten und geborstenen Erde, des geborstenen Bewußtseins, der Weltkriege und Revolutionen, der Einstürze aller Werte und Auflösung aller Ordnungen, — zurück zum rettenden Ursprung? Will er inmitten der Zerspaltung und Zerstückelung, indem er zum primitiven Holzbrett oder gar zum Stück Linoleum greift, das er mit panischen Zeichen, Keilen, Runen, Symbolen beritzt, mit eigener Hand einschwärzt, abzieht und vervielfältigt der mechanischen, überschwemmenden Lüge entgegenschleudert: will er so symbolisch aus einem toten Stück wieder ein magisches Ganzes schaffen als Sinnbild des Lebens wider das Nichts? Will er weg von der verfluchten Maschine? Heraus aus dem erwürgenden Automatismus und mechanischen Terror? Künstler, Handwerker, Arbeiter, Drucker in eins? Drucker gleich dem fanatischen Verschwörer in der Geheimdruckerei, der in der heiligen Glut seiner Leidenschaft sich selbst, nur seiner einsamen, einfachen Kraft noch vertrauend, in seinen Blättern vervielfältigt und im Kampf für seine Idee extatisch verschwendet? Im modernen Holzschnitt ist die ganze, leidenschaftliche Apostelseele, die ganze Not, Verzweiflung, Inbrunst, die Sehnsucht und Unruhe, die Ahnung von Apokalypse und Untergang, aber auch der große grausige Ernst und die kompromißlose, extatische Schroffheit jener deutschen Meister am unmittelbarsten und deutlichsten ausgedrückt, die man die Expressionisten nennt. Die lapidare Runenschrift ihrer Holzschnitte, deren symbolisch abstrahierender Stil an die monumentale Formensprache der Gotik erinnert, charakterisiert den Geist der expressionistischen Kunst treffender als jedes andere ihrer Ausdrucksmittel.

Die Themata des modernen Holzschnitts sind nicht gesucht und von weit herbeigeholt. Sie sind der unmittelbaren, handgreiflichen Gegenwart entnommen. Sie sind geradezu auf ihre Meister eingestürzt und eingebrochen. Es ist der Mensch, immer wieder der Mensch und sein eingestürztes Verhältnis zur Umwelt und Schöpfung, das den Künstler zu künstlerischer Aussage und Gestaltung drängt. Es sind nicht äußerer Schein und sichtbare Umhüllung der Dinge, sondern die inneren Beziehungen und Bezogenheiten des Menschen zur Schöpfung, Beziehungen, die eingerissen sind, Zustände eines furchtbaren Zerwürfnisses, die im Werk des Künstlers durch Zeichen und Gleichnis sichtbar werden. Es ist die Not, die, lang bevor sie offen zutage tritt, den sehenden Künstler mit schrecklichen Visionen heimsucht und ihn aus der zusammenstürzenden Gegenwart ins Absolute, zu den Ursprüngen ruft.

So kehrt auch der Holzschnitt zum Ursprung und Gesetz seiner Kunst zurück. Aber es ist kein zurück im Sinne des Rückschritts: die Besinnung vielmehr auf sich selbst beschenkt ihn mit neuen, lebendigen Kräften, die unerschöpflich vom Urgrund der Dinge quellen. Der Holzschnittkünstler bekennt sich wieder zum Holz. Er will nicht mehr Stahl- und Kupferstich imitieren. So gewinnt er wieder jene handwerkliche Echtheit und Ursprünglichkeit, die der Holzschneider des Mittelalters instinktiv in sich hatte. Der Künstler schneidet selbst das Holz: Künstler und Handwerker zugleich. Aber er verwendet an Stelle des harten Hirnholzes das weiche Langholz. Mit dem Langholz aber, dessen Struktur der Künstler durchaus nicht verleugnet, sondern bewußt betont, gewinnt der moderne Holzschnitt gegenüber dem frühen ganz neue, überraschende Werte. Im Gegensatz zum frühen, erzählenden Holzschnitt mit seiner aus dem Holz herausgearbeiteten hervortretenden Zeichnung auf der weißen, untergründigen Fläche benutzt der moderne Holzschneider die ganzen Flächen zu einer monumentalen Zeichensprache. Es ist eine Zeichensprache von mahnendem, eindringlichem Ernst.

Vom Leben im Holz, seinem Wachsen und Werden, von der Eigenart des Baums gelangt durch die Zeichen der Maserung eine letzte Spur noch bis in den Druck des Holzschnitts hinein. Es sind beglückende Spuren, die den Künstler bei seinen Abzügen, die er selbst anfertigt, statt sie Maschine und Drucker anzuvertrauen, überraschen: hier und dort auf dem fertigen Blatt kleine Flecken und Streifen. Dem oberflächlichen Betrachter mögen sie als Fehler, Schmutzflecken, Mängel erscheinen: dem Eingeweihten und Ergriffenen aber künden sie vom Leben, vom Leben im Holz, im Baume, von der Gotik im Walde und großen, heimlichen Mächten.



Ernst Ludwig Kirchner, Landschaft



Ewald Mataré — Holzschnitt

ALBERT SCHULZE

# GESCHNITTENE POESIE

Begriffliche Unterteilungen sind immer gefährlich. Gerade der Kunst gegenüber erweisen sie sich öfter als sterile Schuhriegelei, denn als erhellende, klärende Wegweiser zu einem genaueren Erfassen, zu einem innigeren Erfahren. Daher soll es nur cum grano salis verstanden werden, wenn hier versucht wird, in das Dickicht der Materie einige Schneisen zu schlagen und ordnend zu behaupten, es gebe drei Arten des Holzschnitts, die sich in der Praxis oft genug überschneiden werden. Man könnte sagen, die erste Art diene ausschließlich der Abbildung, zum Zwecke vielfältigen Verbreitens. Sie läßt sich von den Blockbüchern des frühen XV. Jahrhunderts (einige Jahrzehnte vor Gutenberg) bis zu den Vorläufern unserer „Illustrierten", bis zur frühen „Gartenlaube", bis zum Salonblatt „Über Land und Meer" (der lustvollen Kosmographie unserer Jugendtage) verfolgen. Die zweite Art Holzschnitt gilt der Illustration — von den Bibelillustrationen der Spätgotik über Letourmy, Grandville und Doré bis zu den gelben Heften der „Livres de demain". Und die dritte Art wäre dann der freie, losgelöste Holzschnitt „an sich", nicht abbildend, nicht illustrierend, sondern zweckenthobene Aussage

des Künstlers. Der wird sich des gleichzeitig nachgiebigen und festen, unverrückten Materials gern bedienen, wenn er unverrückbare Zeichen, Chiffren, Signete schaffen will, der gestaltlosen Welt sein Siegel, seinen Stempel aufzusetzen. Das geschieht entweder mit der Hilfe des Negativs einer einzigen Holzplatte, unter aller Ausnutzung heftiger Schwarz-Weiß-Kontraste, oder farbig, mit Hilfe mehrerer Platten. Es ist nicht ganz falsch, wenn man sagen würde, diese dritte, „freie", ihrer Freiheit vollbewußte Art beginne für uns in etwa mit Edvard Munch. Aber auch dazu finden sich Vorstufen: sowohl in den Einblattholzschnitten der Gotik, als erst recht in den Holzschnitten der Chinesen und Japaner, die seit den Brüdern Goncourt, seit Manet, Degas, van Gogh eine wahrhaft eminente Rolle für die Kunstentwicklung des Abendlandes, für ein ganz neues Sehen auch des einzelnen Abendländers zu spielen begonnen hatten. Munch also. Und in seiner Nachfolge zuvörderst die deutschen Expressionisten, Franz Marc z. B. und Kirchner — es mag genügen, hier nur die Großen zu nennen. Es ist nicht ohne tieferen Sinn, daß ein Bildhauer wie Maillol (in seinen Virgil-Jllustrationen) dieses Ausdrucksmittel ergriff: Relief und Holzstock sind eng verschwistert als eine Art Positiv und Negativ derselben Sache. Oft auch mag aus einem schöpferischen Spielen mit den Holzmodeln, aus einem versonnenen Herumexperimentieren, aus einem halb zufälligen, halb absichtlichen Aneinanderlehnen, Vor- und Gegeneinanderschieben eben der Modeln Dreidimensionales, also Plastik entstehen. Das sei nicht als Herabsetzung aufgefaßt! Es kommt auch dabei einzig auf das Wie, und nicht auf das Woher an. Hier soll nur etwas ganz selbstverständliches unterstrichen werden: daß nämlich Holzstock sowohl wie Plastik auswechselbare „Ausformungen" derselben Idee desselben Künstlers zu sein vermögen, geboren aus der einen, einmaligen Struktureinheit, die ja auch in anderen Äußerungen — als z. B. Gang, Diktion oder Schrift — offenbar wird.

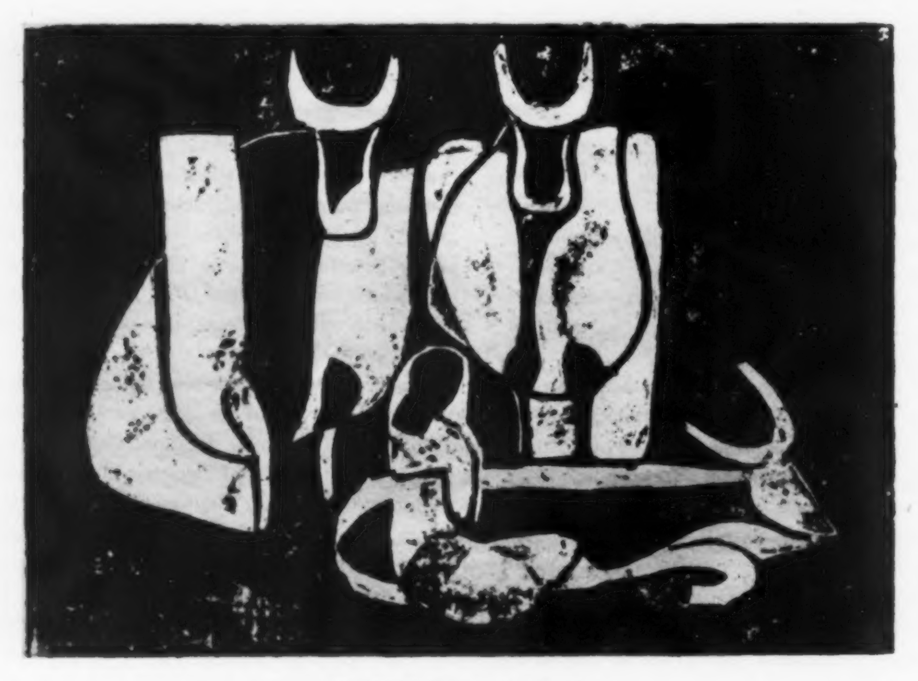
Bei Mataré wird diese Einheit ganz besonders evident: Bildhauer und Holzschneider verfolgen sichtbarlich die gleichen Ziele. Scheinbare Abweichungen beruhen einzig in den Unterschieden der Materie und ihrer differierenden Gesetze. Daß die Zeichensetzung sein dringlichstes Anliegen ist, ist schon an seiner Bildnerei zu sehen. Daß er aus dem Material der Welt seinen Stempel für die Welt schneidet, kommt in den Holzschnitten fast noch reiner, eindeutiger, suggestiver zum Ausdruck. Die Farbe ist dabei alles andere als etwa eine nur unwichtige Zutat. Man könnte nun fragen: „Ja, warum malt er denn dann nicht?" Darauf gäbe es vielleicht eine ganze Reihe Antworten. Als die wichtigsten erscheinen mir zwei:

1. Ein Gemälde ist mehr oder weniger auf seine Einmaligkeit begrenzt. Der Farbenholzschnitt läßt sich fast gleichzeitig auf eine beliebige Anzahl vermehren. Fern aller exklusiven Einmaligkeit geht seine Wirkung (möglicherweise) in die Breite. Das kann durchaus erfreulich sein. Oder ist es unbedingt anrüchig, wenn die Phalanx einer auf die Sensation des absolut Einmaligen zielenden, genüßlerischen Esoterik durchbrochen wird? Gleichzeitig mag aber auch die Freiheit reizen, bei gleichbleibender Grundstruktur die verschiedensten farbigen Varianten, also so etwas wie Vielheit in der Einheit, schaffen zu können.
2. aber (und dies Argument mag zunächst ganz konträr klingen) wird das „abgeschlossenste" Gemälde immer noch einer Qualität teilhaftig bleiben, die man das Strömen, das Fluktuieren der Farbe nennen könnte. Die wird ganz anders eingefangen oder zumindest festgelegt durch das vergleichsweise derbe oder gar „rohe" Lineament des Holzschnitts. Das mag noch so sublim geworden sein — es wird, und das ist gut so, niemals seinen natürlichen Ursprung verleugnen: daß es nämlich mit dem Messer aus dem Holz erhoben wurde.

Ein unverrückbares und noch wie stoffliches, materielles Lineament, ist das nicht die ideale Voraussetzung, um unverrückbare, dauernde, gültige Chiffren aus der Welt in die Welt zu setzen? Zwischen sich und die Welt ein Alphabet aus Bildzeichen zu stellen und die Welt dadurch, wenn nicht gerade umzuschaffen (denn das wäre vielleicht Blasphemie), so zumindest um einen sonoren Kommentar zu bereichern.

Bereichern? Schon lassen sich die Kapitolwächter hören ob eines so mißverständlichen, äußerlichen, noch dazu altmodischen Terminus. Nach den stillschweigenden Innungsgesetzen der Kunstschreibe müßte da zumindest inkorporieren oder intendieren stehen.

Warum nicht bereichern? wo doch der Reichtum der Welt, der menschlichen, der Tier- und Pflanzenwelt, organischer und anorganischer Natur, Reichtum des Athmosphärischen und Landschaftlichen, Lockung, Drohung und Gewalt der Elemente eingegangen, „umgesetzt" erscheint in diese farbigen Zeichen — die nun als Hinzu-Geschaffene die Welt um eine neue, spirituelle Spiegelung erweitern, ergänzen, vertiefen: also bereichern um die so „sprechend" konzentrierten Aussagen eines Menschen, seines Geistes, seines Herzens ... Aussagen, deren Magie sich wohl nur derUnbegabte, der des Sehens und Fühlens nicht völlig teilhaftige, entziehen kann. — Auf eine kunstwissenschaftliche Rubrizierung mag verzichtet werden. Das erklärende Prosawort bleibt ein dürftiger Umweg. Der Vorgang ließe sich höchstens, wenn nicht nachgestalten, so mitgestalten in der Poesie. Denn es handelt sich um Poesie im höchsten Sinne. Enthoben aller platten, dem puren Zufall versklavten Naturalistik stehen da Tiere, Menschen, Baumkronen, Häuserzeilen, Dachrhomben, Hügelreihen, Meereslinien und Uferkurven, Fischerboote und Strandkörbe — nicht in Massenauftritten, sondern jeweils wie gezählt: vereinzelt auch noch in der Vielfalt; vereinfacht bis aufs Wesentlichste, also stellvertretend. In einem sichtbaren, aber mehr als rationalen Zusammenhalt; in der Komposition verschränkt und verklammert durch Querverbindungen und Parallelismen: Varianten, Echos und Reime bildend nach eigenwilligen, geheimnisvollen gleichzeitig sehr nachdrücklichen Gesetzen des Weglassens, Deformierens, Umbildens — — aus einem Willen, der in Wiederholung und Verknotung auf seine Weise Systeme baut. Ist denn Poesie je etwas anderes gewesen als solches, in sich sinnvolles und sinngebendes Tun? Aber das sind nur Fragen am Rande, und das Sehen und der Geist, der sich dem Gesehenen willig geöffnet hat, mag die alleinige Entscheidung treffen.



Ewald Mataré, Holzschnitt



Oskar Kokoschka — Omnia Vana

# OMNIA VANA

Zu meinen frühesten Kindheitserinnerungen gehört ein Buch mit Abbildungen expressionistischer Kunstwerke, das ich, des Lesens und Schreibens noch nicht kundig, aus dem väterlichen Bücherschrank herauszuziehen und zu betrachten nicht müde wurde. Kokoschka und Chagall hatten es mir vor allem angetan. Was war es, das mich, das von der Not dieser Nachkriegsjahre erst unwissentlich berührte Kind, im Banne dieser Kunstwerke hielt, das mich viel später, als ich des Todes zum ersten Male ansichtig wurde, wieder nach dem Buche mit den Bildern von Kokoschka zu greifen trieb?

Es war der Schmerz, den Oskar Kokoschka in seiner Kunst überwunden hat. Kokoschka, damals Akademieprofessor in Dresden und auf der Höhe seines Ruhmes, hatte den Schmerz frühzeitig an sich selbst kennengelernt, und im Kriege war er ihm zur dauernden körperlichen Gewißheit geworden. Doch schon in seinen frühesten Bildern, etwa dem Bildnis des greisen Professors Forel, das er als Zweiundzwanzigjähriger gemalt tes, stößt er durch den Schmerz, diese vom Leben modellierte alles menschliche Sein bedeckende Schicht, hindurch zu geläuterten, ethischen Werten, die ihm ein

innigeres und freilich ungewöhnlich sicheres Verhalten dem Leben gegenüber erlauben. Darum vermag uns Kokoschka so eminent glaubhaft zu machen, der Alte mit den gichtigen Händen befinde sich bereits auf der Schwelle zur Ewigkeit.

An diesem Tieferen, Allgemeineren haben fast alle die vielen Menschen auf Kokoschkas Bildnissen teil — ob ich nun an die „Freunde", die „Auswanderer", ob ich an das ergreifende Litho denke, daß er „Omnia vana" betitelt hat. Dieses letztere insbesondere ist für mich bedeutsam geworden. Ich empfand es stets erlösend, wie hier Schmerz und Zeitlichkeit einem Dauernden gewichen sind. Omnia vana: Alles Sichwandelnde ist eitel, einzig der in die letztgültige Gestalt eingegangene Geist ist beständig, das ist wohl der Sinn der beiden Worte in der rechten oberen Bildecke. Als ich bei Kokoschka einmal anfragte, wer der uniformierte alte Herr auf dem Totenbett sei, lehnte er es ab, einen Namen anzugeben. Er hatte recht; derjenige, der zum ewigen Schlaf gebettet liegt, die eitle Welt zurückläßt, ist eingegangen in die Namenlosigkeit einer überindividuellen Ordnung. Es spielt keine Rolle, ob er ehedem der leibliche Vater gewesen ist oder ein älterer Freund.

So lernte ich die Bildniskunst Kokoschkas als Seelendeutung verstehen, begreifen, weshalb sich die Dargestellten äußerlich so ähnlich sehen. Seelenporträts sind selbst Kokoschkas Landschaften. Wiewohl sie etwas von der Frische und dem Unvermittelten erster keuscher Begegnung bewahren, sind sie alles eher denn Impressionen. Sie sind menschliche Spiegelbilder, Seelenbildnisse auf anderer Norm; so erklärt sich das Traumhafte, das ihnen aneignet, ihre Leidenschaftlichkeit, die sich bei näherem Bekanntwerden zu beglückender Zuständlichkeit löst.

Diese Besonderheit glaube ich instinktiv erfaßt zu haben, als ich in der Ausstellung „Entartete Kunst" erstmals einem Originalgemälde Kokoschkas gegenüberstand. Einem Kunsterlebnis ohnegleichen paarte sich Abscheu vor der hier stattfindenden Diffamierung des Geistes, der mit Produkten krankhaften Zerfalls gleichgesetzt wurde. Kaum wagte ich es, zehn Jahre später aus dem Deutschland, das der Künstler hatte verlassen müssen, um die Reproduktionserlaubnis für einige Zeichnungen zu bitten, die mir Kokoschka bereitwillig gewährte. Mehr noch. Auf die Bitte, vor den Studenten eines deutschen Universitätsinstituts über den Expressionismus zu sprechen, ging er sofort freundschaftlich ein. Äußere Umstände haben die Verwirklichung des Vorhabens bis jetzt noch nicht möglich werden lassen. Man könnte es Kokoschka nicht verübeln, wenn er von Deutschland nichts mehr wissen wollte. Von um so größerer Gesinnung zeugt es, daß er die politischen Fakten nicht obenhin wägt, nicht die Schuld eines Kreises verallgemeinert. Er hat zu diesen Fragen in einem 1947 in London erschienenen Buche Stellung genommen und darin seinem Glauben an die sittliche Erneuerung Deutschlands Ausdruck gegeben. „Es freut mich sehr, durch Ihre freundliche Vermittlung mit der deutschen Jugend in Kontakt zu kommen", schreibt er in einem Briefe an mich, „übermitteln Sie meine besten Wünsche für eine bessere Zukunft an sie, das Opfer der Zeit." Daß dies nicht nur schöne Geste ist, beweist Kokoschka durch die tätige Unterstützung bedürftiger deutscher Studenten; die Kenntnis seiner Spenden für die Opfer Stalingrads und für hungernde Kinder, für die er einen Teil seines Vermögens gab, ist durch den Abdruck (siehe Kunstwerk Heft 1/1948) eines an einen Freund gerichteten Briefes an die Öffentlichkeit gelangt

So steht Kokoschka auch praktisch im Dienste der Überwindung des Schmerzes. Ist es nicht beglückend, um diese erstaunliche Wechselwirkung zwischen Kunst und Leben zu wissen? Beglückt nicht das Leben, das sich solcherart erfüllt, nicht weniger als die Auflösung des Schmerzes durch die künstlerische Offenbarung eines geistgestalteten Omnia vana?

Hans Maria Wingler




Oskar Kokoschka, Kätje Richter



Christian Rohlfs



Erich Heckel



Max Pechstein, Selbstbildnis



Emil Nolde



K. Schmidt-Rottluff



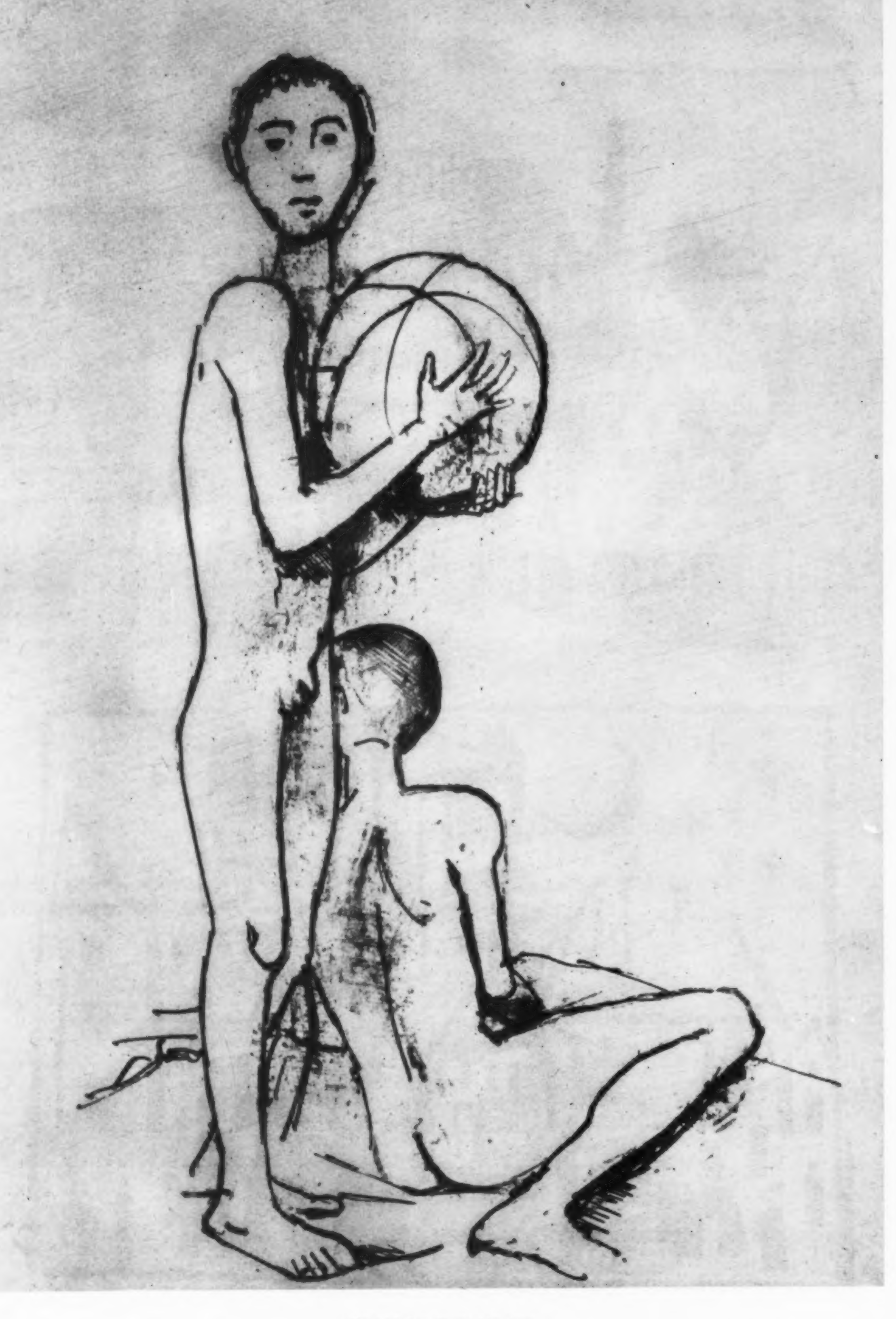
Max Beckmann, Die kleine Stadt



Lyonel Feininger, Stadt (1911)



Lyonel Feininger, Stadt (um 1930)



Carl Hofer, Zwei Knaben



Otto Müller, Waldlandschaft



Otto Dix



George Grosz



George Grosz



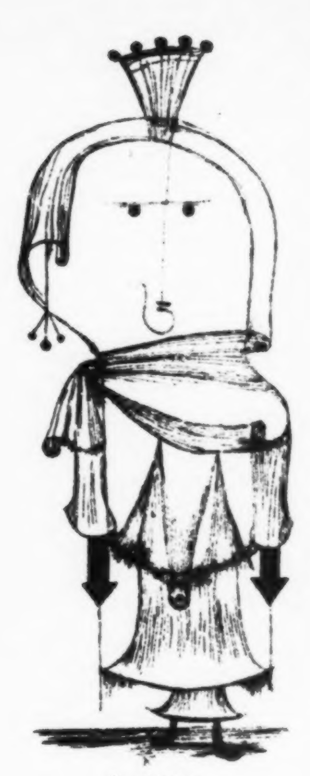

Ernst Barlach



Ernst Barlach



Heinrich Campendonk



Paul Klee

Paul Klee, Zwei Männer, einander in höherer Stellung vermutend, begegnen sich



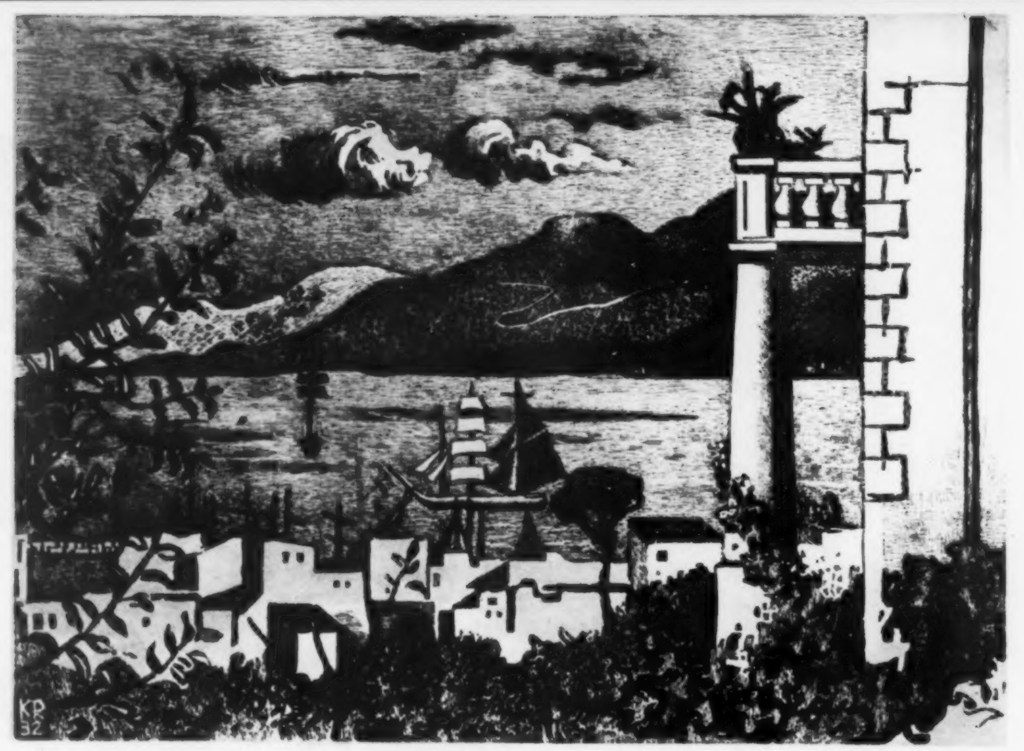
Georg Schrimpf



Maria Uhden



Richard Seewald



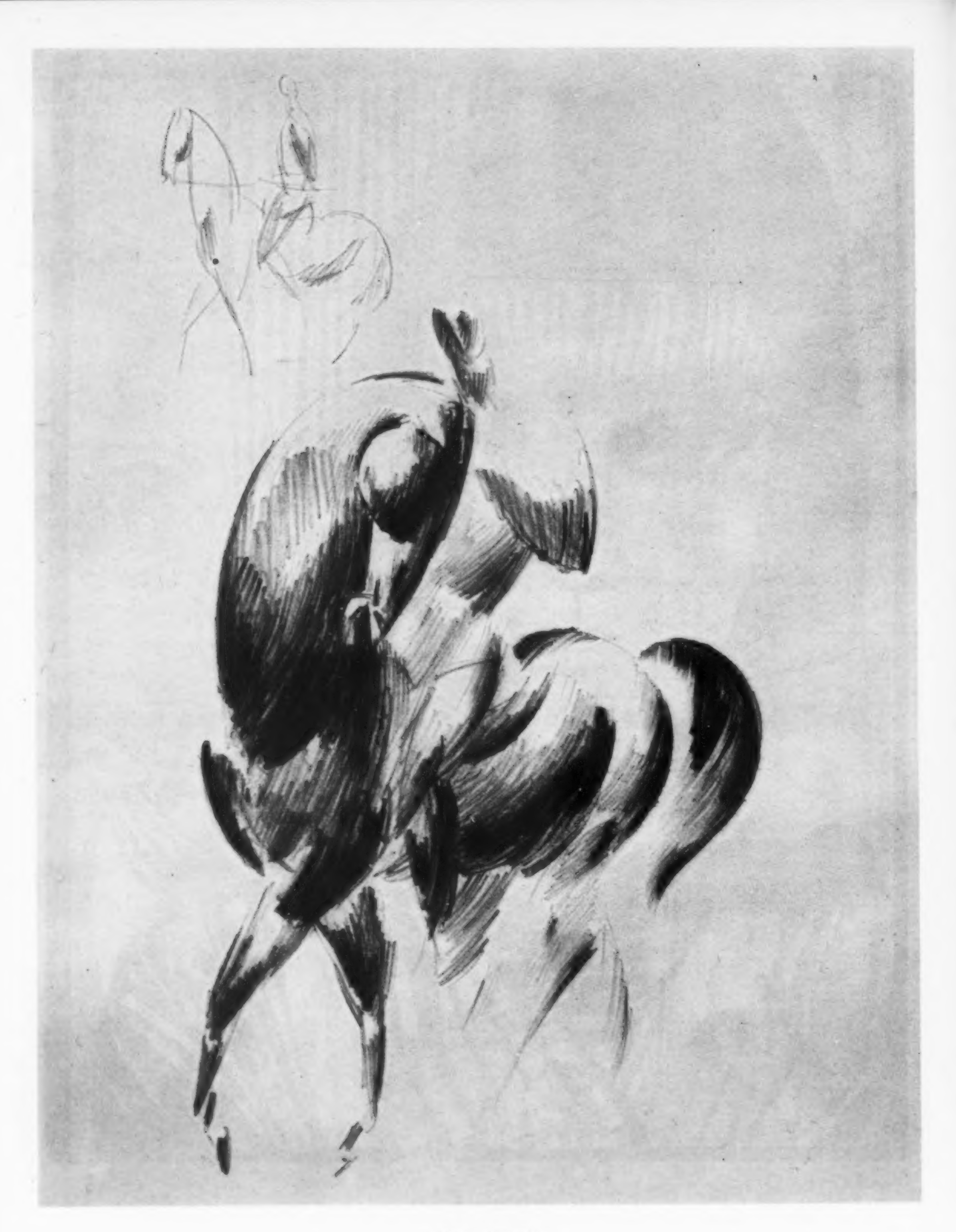
Karl Rössing, Mittelmeerlandschaft



Gerhard Marcks, Der Bauer



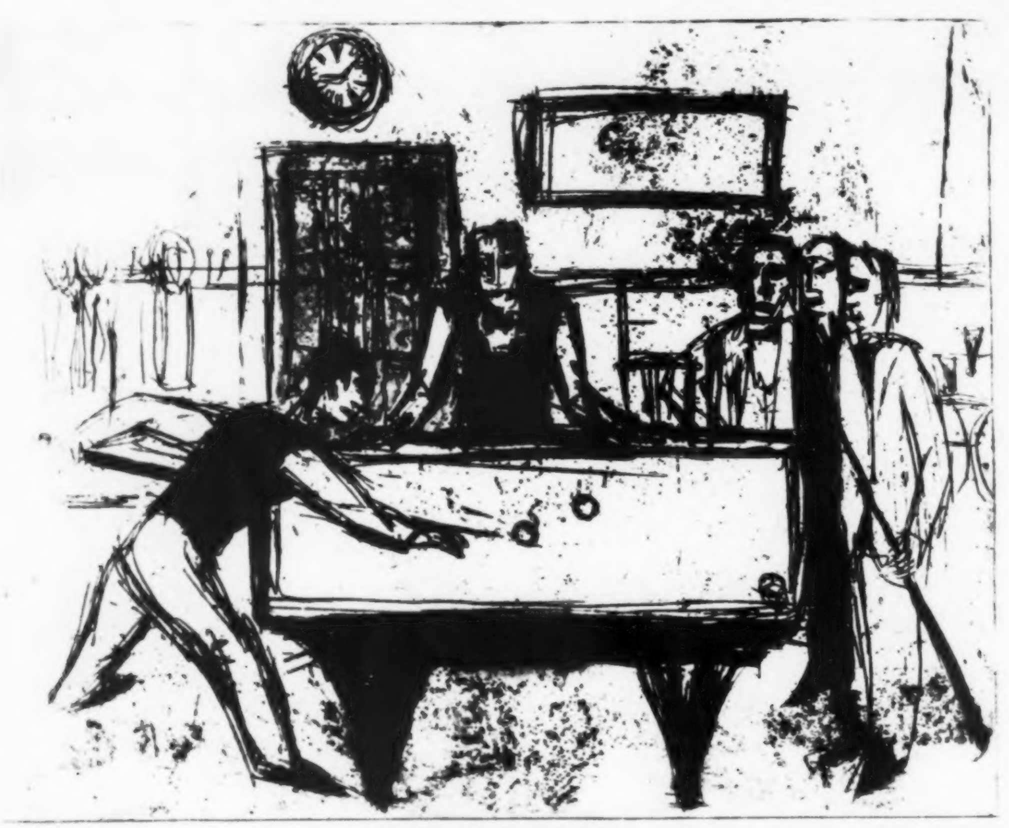
Gerhard Marcks



Edwin Scharff



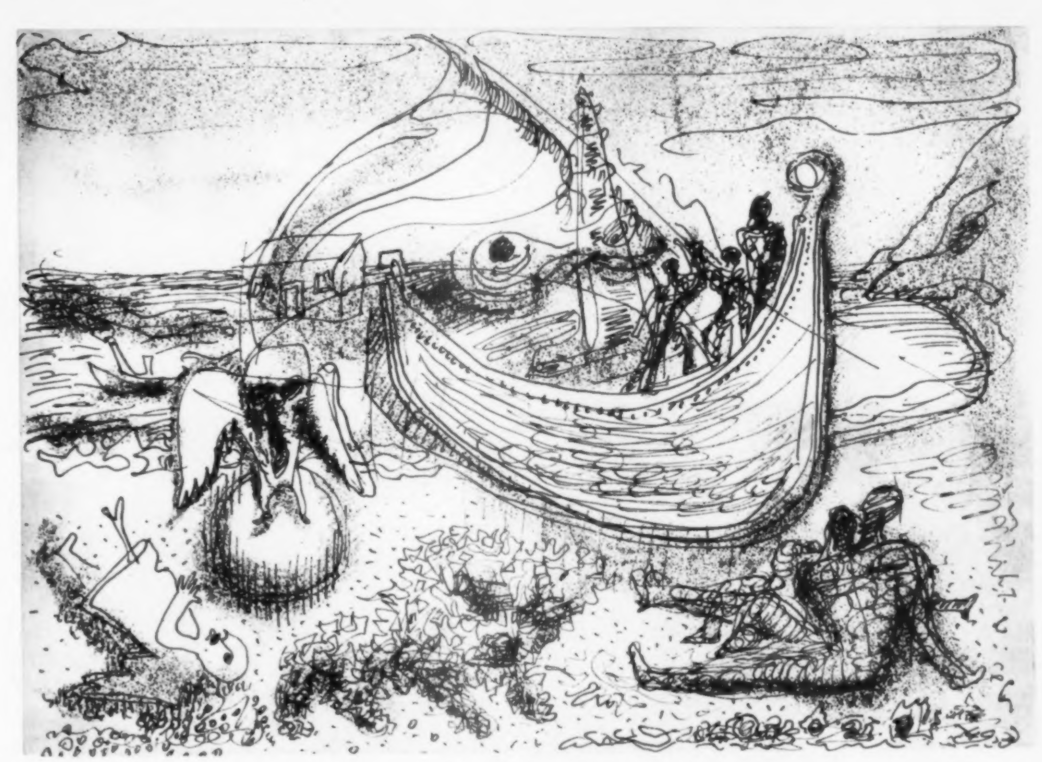
Werner Gilles, Der Hirte



Rolf Nesch, Billardspieler



Rolf Nesch, Schauspieler-Garderobe



Hans Kuhn, Boote



Waldemar Grzimek



H. A. P. Grieshaber



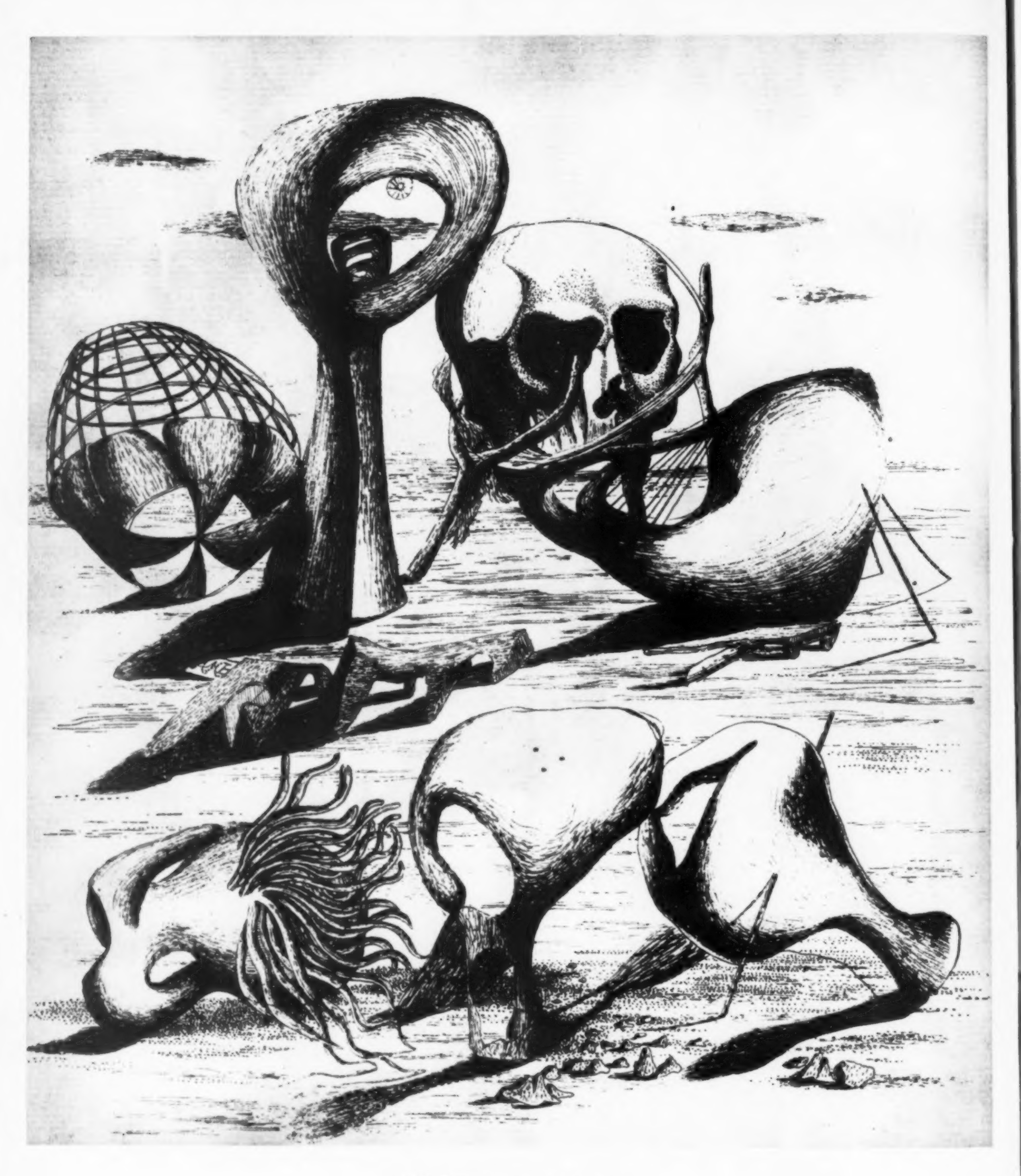

Josef Scharl



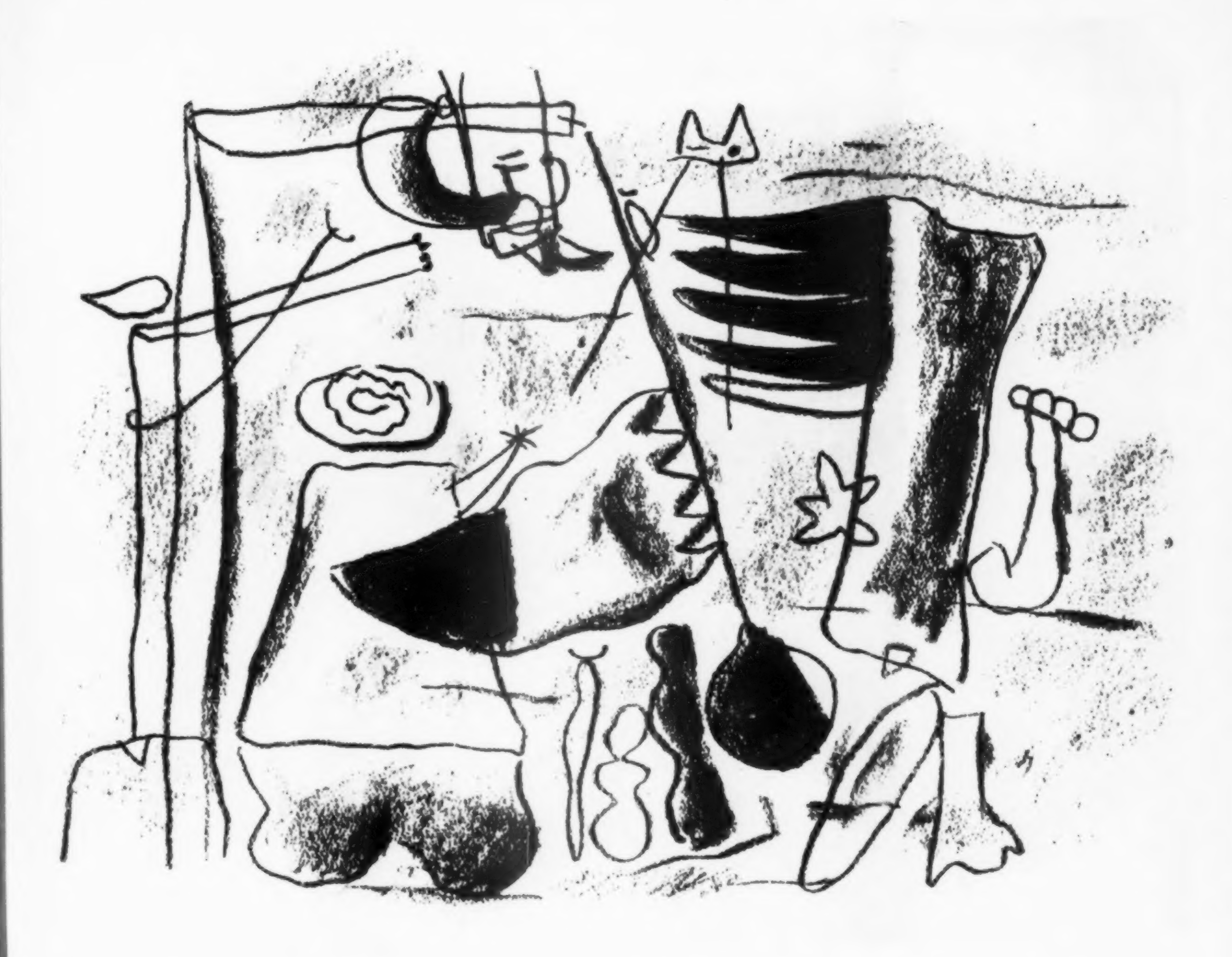

Toni Fiedler



Schäfer-Ast, Burleske



Mac Zimmermann. Burleske



Willi Baumeister, Burleske



Otto Pankok Zigeunermädchen



Hellmuth Muntschick, Am Friedhof

## Vier frühverstorbenen Holzschneidern zum Gedächtnis

HEINZ KIWITZ, 1910 in Düsseldorf geboren, Schüler von Rössing, 1933 wegen seiner politisch-satirischen Arbeiten verhaftet, nach acht Monaten KZ und Börgermoor freigelassen, gelangte 1937 über Kopenhagen und Paris nach Spanien. Er soll während des Bürgerkrieges als Mitglied der internationalen Brigade gefallen sein. Bei Rowohlt erschien 1936 seine Holzschnitt-Folge „Enakgeschichten". Nachgelassene Zyklen: „Simplicius Simplicissimus" „Pallieter", „Antigone" und „Don Quichotte".

HELLMUTH MUNTSCHICK, 1910 in Radeburg bei Dresden geboren. Studium in Dresden, Wien und Leipzig. 1940 Paris. Sein Schaffen wird vorwiegend von religiösen Motiven bestimmt und stellt in seiner reifsten Ausprägung („Josefstädter Passion") eine lyrische Variante des expressionistischen Holzschnitts in Deutschland dar. Am 2. November 1943 ist er als Funker in einem Panzerzug in Rußland gefallen.

REINHARD SCHMIDHAGEN (1914—1945). Von Christian Rohlfs entdeckt, von Käthe Kollwitz „der Sohn ihres Geistes" genannt, mit Ludwig Renn, den er in der Schweiz kennenlernte, befreundet, starb er mit dreißig Jahren an einem schweren Lungenleiden. Von seinen großformatigen Holzschnitten blieben viele unvollendet. Die Erzählungen Renns, der aus dem spanischen Bürgerkrieg kam, regten ihn zu der Holzschnitt-Folge „Guernica" an.

FRITZ SCHULZE, 1903 in Leipzig geboren. Studium in Dresden. Unter Hitler aus politischen Gründen mehrmals verhaftet. 1942 von einem Volksgericht wegen angeblichen Hochverrats zum Tode verurteilt, wurde er am 2. Juni 1942 in Berlin-Plötzensee hingerichtet. Der von uns abgebildete Holzschnitt entstammt seinem Holzschnitt-Buch „Sonniges Spanien"



Heinz Kiwitz



R. Schmidhagen



Fritz Schulze



R. Großmann — Radierung

HEDWIG ROHDE

# ERINNERUNGEN AN RUDOLF GROSSMANN

Er hat es nicht mehr erlebt, daß seine „entarteten" Bilder wieder wie früher freudige Zustimmung fanden. Sein Tod ist, inmitten einer von kaum verhüllter Feindseligkeit strotzenden Umwelt, fast unbemerkt geblieben; erst jetzt erinnert die Kunstwelt sich seiner mit nachträglichem Schmerz. Angesichts der Lebensfülle dieses malerischen und zeichnerischen Nachlasses scheint es wesentlich, auch des Menschen Rudolf Großmann noch einmal zu gedenken und ihn denen, die ihn gekannt haben, zurückzurufen oder ein wenigstens angedeutetes Nachbild der Jugend zu vermitteln, der er heute als „unbekannter Meister" in Gedächtnisausstellungen vorgestellt wird.

Als ich ihn das erstemal sah, wurde ich plotzlich wieder Kind, so groß kam er mir vor. Er hatte rötliches Haar, aber eine viel lebhafter gefärbte Haut als sonst Rothaarige, doch war sie ebenso empfindlich, und er pflegte im Sommer unter der scharfen, randlosen Brille einen Nasenschützer zu tragen, der seine professorale Würde und Eleganz komisch entstellte.

Das zunächst Erdrückende der ungeheuer selbstsicheren Erscheinung schwand schnell, wenn man ihn näher und vor allem während der Arbeit kennenlernte. Ich mochte sofort an ihm die unverwechselbare, zuweilen zynische, niemals kränkende Offenheit, sein ständiges Auf-der-Lauer-Liegen nach Persönlichkeit, von der er

selbst so viel besaß, daß man leicht drei „Originale" hätte daraus machen können.

Er musterte mich anfangs kritisch, fast unfreundlich, und stellte fest, daß mein Gesicht schief sei, viel Fläche habe — „aber die Kiefern, da liegt Energie drin!"

Ebenso wie Gesichter, Bewegungen, Schicksale riß er Bäume und Landschaften an sich. Am liebsten malte er den Tiergarten, den er im Frühling und Herbst mit Stolz vorführte, als sei es sein eigener Park (er wohnte im alten Tiergartenviertel Berlins), aber im Sommer mißachtete. „Salat, Salat!" rief er dann mit schallender Stimme, rundum zeigend, und bedeckte vor all dem Grün die Augen.

Ging man mit ihm, so lernte man sehen. Ich erinnerte mich der verblüffenden Freude des Wiedererkennens, als er uns in Berlin ein kleines Schwarzwaldbild zeigte, das mit wenigen Farblichtern und dem kreisrunden, silberweißen Spiegel eines von oben erblickten Seenauges den Geruch eines Feldberg-Spaziergangs zurückrief, der bei ganz anderm Wetter, unter Regenschleiern, stattgefunden hatte. Großmanns Palette vermochte mit der einzigen Studie ein ganzes Dutzend von Stimmungen zu bannen, so daß in dem Sonnenblick gleichzeitig das tropfende Geäste des Regentags, in dem Gerippe eines winterlichen Baums schon der vollbelaubte Bergsommer als Erscheinungen eines und desselben Naturschicksals deutlich wurden — genau wie seine Menschen oft im Lachen zu weinen, die Frauen hinter der Maske der Jugend schon das Gesicht des Alters zu verbergen schienen.

Ich habe ihn oft zeichnen sehen, die erste Skizze war fast immer die beste. Danach kritzelte er manchmal einen ganzen Zeichenblock mit der gleichen Gestalt voll, nur die Hände und Augen veränderten sich an den Dargestellten. Es war merkwürdig, wie alle diese vielleicht technisch gelungeneren Bilder nur das eine erste bestätigten; die spätere Ausführung blieb oft an Ausdruckskraft hinter dem Entwurf zurück. Dieser Mann war ein genialer Improvisator, ein Meister des Augenblicks. Mußte er sich, weil Aufträge es verlangten, einmal zu einem „ordentlichen" Ölporträt entschließen, so verdarb er regelmäßig die Ursprungsvision und pinselte mißmutig an dem Gemälde, das zusehends „schöner" und unähnlicher wurde.

Es war seine Hand, die fast selbsttätig die durchdringende Erkenntnis des Auges in Umrisse und wenige bezeichnende Linien übersetzte. Er hat mich einmal, ohne hinzublicken, auf einem Block, der unterm Kaffeehaustisch auf seinen Knien lag, gezeichnet, und dieses Blatt, auf dem kein Auge da sitzt, wo es hingehört, der Mund mit einem unfreiwilligen Schnörkel endet, der ganze Kopf aus den Fugen gerät, ist mir das liebste von allen gewesen.

*

Der große Menschen-Seher war auch Menschen-Kenner. Unsere psychologischen Debatten endeten meist mit dem praktisch demonstrierten Sieg seiner witzigen Beobachtung; er konnte jede seiner Behauptungen an einer typischen Geste, einer zufällig erhaschten Schwäche des Beurteilten beweisen.

Doch vertrug sich mit dem intuitiv empfangenden und wiedergebenden Künstler in ihm auch der logische Denker. Großmann, Sohn eines Arztes und einer Malerin, hatte Medizin studiert und besaß einen Hang zur wissenschaftlichen Analyse. Er hat gewiß bis zuletzt, wie er es schon immer in einer leise hypochondrischen Neigung zu tun pflegte, seine eigne Krankheit in allen Stadien verfolgt und sich nach jeder erdenklichen Therapie behandelt. In seinem Arbeitszimmer hing nicht nur der Punchingball an der Tür, sondern da war auch eine elektrische Massagevorrichtung, die Blaulichtlampe und tausend Fläschchen und Büchsen aus der Apotheke. Jedes Gespräch unterbrach er unvermutet durch die Feststellung, jetzt müsse er einnehmen, und zählte genau die Tropfen, auch unterließ er nicht, fünf bis zehn verschiedene Atemübungen nach selbsterfundener Methode, bevor er sich wieder an dem Stahltisch mit der knallroten Wachstuchdecke niedersetzte und eine neue Pfeife stopfte.

Auch das Wort stand ihm leicht und in derselben bizarr verspielten, dabei so präzisen Weise seines Zeichenstifts zu Gebote; doch hier fühlte er sich weniger sicher. Er bat mich, die Schreiberin von Beruf, immer wieder um Begutachtung und „Hilfe" bei seinen Aufsätzen. Das aber war Trick; er brauchte nicht meine Feder oder gar meine Gedanken, sondern die Diskussion, aus der ihm dann die blanken, gleichsam gut „gesehenen" Sätze von selbst zuwuchsen. Oft erstaunte ich, wenn

wir scheinbar einen Aufsatz „zusammen geboren" hatten, später über eine Wendung, durch die auf einen Schlag drei schwierige Sätze ihre rechte Beleuchtung erhielten.
Einmal sollte er für eine Zeitschrift etwas über die Gestalt des Apoll schreiben; wir hatten uns in lange Debatten über die Schönheiten des Apolls von Tenea im Gegensatz zu denen des spätlieblichen Gottes von Belvedere verwickelt — plötzlich fing Großmann zu zeichnen an, nicht den Apoll, weder den breitschultrigen noch den sanften, sondern seinen eigenen, der war eine glänzende Karikatur von beiden Schönheitsidealen und zugleich ein Selbstporträt in der Badehose. Darunter schrieb er: „Der Apoll für die Artemis. . . ." Ich mußte Speer und Bogen senken.

*

Verschiedentlich besuchten wir, wenn er zu porträtieren, ich zu interviewen hatte, gemeinsam gastierende Künstler. Ich entsinne mich der jungen japanischen Pianistin Chiko Hara, mit deren asiatischem Profil Großmann viel Mühe hatte. Während er Blatt auf Blatt umwandte und von neuem ansetzte, Chiko Hara indes, ein artiges Schulmädchen, das sein tolles Temperament zu verbergen gelernt hatte, leise präludierte, unterbrach er meine mühsamen französischen Fragen mit seinem badensisch sicheren Pariser Argot — aber er fragte die Pianistin keineswegs nach ihrer musikalischen Ausbildung oder ihren deutschen Lieblingskomponisten. Er überschüttete sie mit Maleranektoden aus dem Café du Dôme. Als er heraushatte, daß sie Picasso kannte, ja zuweilen mit ihm in einem kleinen Restaurant an der Care Montparnasse zu Mittag aß, da hatte er auch ihr Gesicht, klappte zufrieden das Skizzenbuch zu und erklärte: „Jetzt weiß ichs: das Japanische liegt in der Gleichlinigkeit von Nasenwurzel und Lid."
Seine Pariser Zeit hing ihm an, eine Hälfte von ihm war dort zurückgeblieben. Man hatte immer das Gefühl, als lebe er selbst in der Abgeschnittenheit des Dritten Reiches noch in geheimnisvoller ständiger Verbindung mit den Freunden von einst, mit Picasso, Matisse und vor allem mit Lautrec, dessen herrliche Plakate von den Wänden der Berliner Wohnung prallten. Es war keine wirkliche Beziehung mehr da, und doch bin ich überzeugt, er hätte, plötzlich nach Frankreich versetzt, bloß auf den zerkratzten marmornen Kaffeehaustisch zu klopfen brauchen, um von dem herbeieilenden garçon mit einem „Ah! le monsieur Großmann!" begrüßt zu werden. Als ich im Weltausstellungsjahr durch Paris wanderte, habe ich ihn an meiner Seite vermißt. Keiner hätte es besser verstanden, einen „Anfänger" in die Staffel der Genüsse einzuführen, den Guide durch das Cluny zu spielen oder das verschwiegene Restaurant aufzuspüren, wo um Mitternacht die Bouillabaisse ausgeschenkt wurde, die man sonst nach 8 Uhr abends nirgends mehr bekommt.
Ich habe Grossi dort vermißt, aber er war auch anwesend; immer führte man Gespräche mit ihm, sobald man einer neuen, ihm verwandten Atmosphäre teilhaftig wurde. Das eigentlich schon nicht mehr existente Paris von 1912, ich glaubte es in dem international gewordenen Paris von 1937 wiederzuerkennen, weil ich es mit Rudolf Großmanns Augen sah. In ihm war mir zuerst, auf deutschem Boden, das entgegengetreten, was den Geist dieser unvergleichlichen Stadt ausmacht: Unabhängigkeit, gepaart mit Vertrauen, gütige Skepsis, ein Snobismus, der nicht Überhebung bedeutet, und eine Menschlichkeit, die das Tragische auch komisch und das Komische wichtig nimmt. So war Grossi, und so war Paris. Wie ist es heute? —

*

Aber der liebenswerteste Rudolf Großmann war der, der uns von seiner Kindheit erzählte. Das ganze Leben, das glaubte er fest, — und wer möchte ihm widersprechen! — baue sich auf aus den Resten der Kinderträume, aus jenem „dunkelbunten Wirrwarr erster Eindrücke", die später nur ihre endgültigere Ausformung erhalten, und so beschämend es sei, daß wir „unser angeblich bedeutendes Leben von dieser Kindheit bestreiten, von der wir eigentlich keine Ahnung mehr haben", so schön war das auch, sah man den zärtlichen Glanz, der sich bei solchen Worten über das Gesicht des Alternden breitete. Ich kann mit seinen eigenen Sätzen fortfahren: „Dem kleinen Jungen war alles bereits Bild, und jeder Gegenstand, Stuhl, Gabel, Säbel war ein kleiner Fetisch, voll geheimer Kräfte, der mit ihm lebte, umhersprang und schlafen ging.

Ein Knabe rennt wie besessen mit hellichtem Schmetterlingsnetz bunten Schmetterlingen nach, steht stundenlang nachts an der starkriechenden Geißblattlaube, auf Totenkopf und Oleander lauernd...
Ein schattiger Waldabhang, wohin die Mutter mich mit der Schwester zum Spielen führte — noch sehe ich jeden Strauch, jede Blume vor mir stehen; wo es eigentlich war weiß ich nicht mehr. Ein Paradies, unauffindbar und um so stärker der Erinnerung eingeprägt.
Vor meinen Augen steht noch das kleine Häuschen meines Großvaters mit weitem, großem Garten, Weinberg, Weinlese und jodelnden Tanten. Damals stieg ich auf den kleinen Berg der Stadt und sah zum erstenmal, wie winzig unten die Leute waren, und zeichnete zu Hause diese winzigen Menschen aufs Papier, überschnitten von einer Wellenlinie als Berg. Glücklich war ich, diese ersten Versuche vor ein künstlerisches Forum bringen zu können: meine Mutter, ihr Vater, ihr Bruder waren Maler..."

Lieber Rudolf Großmann, in diese Kindheitsheimat bist du zurückgekehrt, als es ans Sterben ging. Noch von deinem Krankenbett in Baden und Freiburg hast du uns deine immer treffsicheren und spottlustigen Postkarten geschickt, du wolltest den Roman deines Lebens schreiben und hattest ihn, mit deinen Skizzen bunt durchwirkt, vor Augen wie einen der Wundergobelins aus unserm geliebten Cluny. Immer warst du produktiv, voller Pläne, voller Mitteilungsfreudigkeit. Immer auch nahmst du Anteil an dem, was wir vorhatten, du warst dabei, du sprachst noch, als du nicht mehr gehen konntest, davon, daß wir dich besuchen müßten. Deine kleinen Skizzenblätter, deine Radierungen sind uns teuer gewesen, als du sie uns gabst, jetzt betrachten wir sie mit einem leichten Schauer, aber ihre erfrischende Wirkung ist geblieben. Du hast uns allen mehr gegeben, als wir je verlieren können — erhalte uns deinen unbestechlichen Blick für das Wesen der Dinge!



H. Münch Lithographie



WOLFGANG MEDDING

# DIE NEUENTDECKTEN GRÜNEWALDZEICHNUNGEN

Vor kurzem ging die aufsehenerregende Meldung von der Auffindung von sechs bisher unbekannten Handzeichnungen von Matthias Grünewald durch die Presse. Sie wurden in durchnäßtem und aufgeweichtem Zustand auf einem Abfallhaufen bei Gisselberg unweit von Marburg durch den Maler und Pressezeichner Otto Brinkmann entdeckt. Es ist verständlich, wenn diese Zeichnungen zunächst größtem Mißtrauen begegneten und von einem Teil der Presse wie auch einigen Vertretern der Fachwelt als Fälschungen oder Imitationen nach Grünewald angesprochen wurden. Inzwischen sind jedoch die Umstände, wie diese Zeichnungen auf den Abfallhaufen gelangt sind, aufgeklärt worden („Marburger Presse" vom 21. 1. 1950). Wir wissen, daß sie aus dem Hause einer in Gisselberg wohnhaft gewesenen, bei einem Bombenangriff in Marburg ums Leben gekommenen kunstsinnigen Dame stammen und daß in diesem Hause vor kurzer Zeit der Dachboden ausgeräumt wurde, damit dort neue Wohnräume eingebaut werden konnten. Die Blätter lassen sich sogar auf dem Umweg über Berlin bis in ein Marburger Professorenheim zurückverfolgen und sind bereits vor einigen Jahrzehnten als Grünewald-Handzeichnungen begutachtet worden.

Die 6 Handzeichnungen — es waren ursprünglich sogar 8, von denen wohl 2 als verloren gelten müssen — haben durch das längere Liegen im Freien und durch die Durchnässung etwas gelitten, was ihren künstlerischen Eindruck zunächst beeinträchtigt. Es ist daher bezeichnend, wenn ein so guter Kenner altdeutscher Kunst wie Otto H. Förster, der im übrigen die hohe Qualität der Zeichnungen anerkennt, in Anbetracht dieses Zustandes von zwar alten aber beispiellos(!) sorgfältigen und treuen Kopien nach Grünewald spricht und seinen Eindruck in die Worte faßt: „Manche der Blätter erwecken ein Gefühl, als schaute man durch eine ein wenig beschlagene Glasscheibe auf eine Originalzeichnung Meister Gothardts und die Vorstellung, wie herrlich dieses Urbild gewesen sein muß, kann den Atem stocken lassen." (Frankfurter Allgem. Ztg. vom 31. 12. 49.)
Professor Albrecht Kippenberger, der Leiter des Marburger Universitätsmuseums, erkannte daher auch als Erster, daß es sich um Grünewaldsche Originale handeln müsse, und verhinderte dadurch, daß sie abermals in der Sammlung eines Liebhabers unerkannt untertauchten. W. K. Zülch, der Verfasser eines bekannten Grünewaldbuches, hat sie dann — wohl auf Grund des Eindruckes der ersten

sehr harten Photographien — Philipp Uffenbach zuschreiben wollen, eine Auffassung, der ich bereits, nachdem ich mich in verschiedenen Tageszeitungen für die Echtheit ausgesprochen hatte („Die Welt" vom 7. 1. 1950 u. a.), in der „Marburger Presse" vom 21. 1. 1950 mit gewichtigen Gründen widersprochen habe.
Die Blätter sind auf gelblich-grauem altem Faserpapier mit schwarzer Kreide gezeichnet. Sie waren sämtlich auf weißem Karton aufgeklebt, wovon sich noch Reste an ihrer Rückseite erhalten haben. Die Blätter stehen offenbar in inhaltlichem Zusammenhang und sind wahrscheinlich Entwürfe oder Vorstudien eines großen Altarwerkes gewesen, vielleicht für einen der Altäre, die Grünewald für den Mainzer Dom geschaffen hat und die 1632 von den Schweden geraubt in der Ostsee mit einem Schiff untergingen.

Dargestellt sind:

1. Eine Maria Himmelfahrt. Maria schwebt auf Wolken thronend gen Himmel. Der vom Winde im Halbkreis um sie herum emporgehobene Mantel wird von zwei Engeln sehr behutsam und zart niedergehalten. (Maße H. × Br. 245 360 mm.)

2. Ein predigender und weitausschreitender Johannes der Täufer mit ekstatischem Gestus und großartiger Gebärde, mit der er das aufgeschlagene Buch hinwirft, dessen Seiten im Fallen von dem Aste eines Baumstumpfes aufgespießt werden (322×207 mm).

3. Ein knieender Apostel Paulus, der emporschauend sein Schwert fallen läßt (280×210 mm).

4. Gottvater im Strahlennimbus, auf Wolken schwebend, der seine Arme empfangend weit ausgebreitet hält (315×232 mm).

5. Eine auf Wolken schwebende hl. Magdalena mit dem Salbgefäß (150×240 mm).

6. Eine auf Wolken schwebende hl. Veronika mit dem Schweißtuch Christi (193×280 mm).

Paulus und Johannes der Täufer sowie Magdalena und Veronika sind offenbar als Gegenstücke komponiert.

Um über die Frage der Echtheit und des Alters sowie den Erhaltungszustand Gewißheit zu erlangen, wurden die Zeichnungen unter Leitung des Landeskonservators Dr. Bleibaum in der Restaurierungswerkstatt des hessischen Denkmalsamtes in Anwesenheit einer Reihe von Sachverständigen auf ihren technischen Befund hin untersucht. Restaurator Adolf Jobst analysierte auf Grund seiner langjährigen technischen Erfahrungen die Zeichnungen unter der Quarzlampe und an Hand 50facher Vergrößerung. Das Ergebnis war folgendes:
Das Papier ist einwandfrei altes, handgeschöpftes Faserpapier, dessen Leimung infolge längerer Einwirkung von Feuchtigkeit fast vollständig ausgewaschen ist, so daß bei der starken Vergrößerung die Fasern weit auseinandergezogen erscheinen. Aus diesem Zustand erklärt sich, daß ein Teil der Strichführung weich und verschwommen erscheint. Die Zeichnung besteht nach dem Quarzlampenbild aus einheitlichem Material, nämlich einer fetthaltigen Kreide. Kohle kommt nicht in Frage, wie das Vergrößerungsbild erwies. Bleistift ebenfalls nicht, wie die Quarzlampe erkennen ließ. Spuren von Weißhöhung konnten nicht festgestellt werden. Da die Weißhöhung bei Grünewald stets in Tempera oder mit Wasserfarbe ausgeführt war, besagt dieses Ergebnis nichts, da beides sich in Wasser vollständig auflösen kann. Die schwarzen Farbpartikelchen der Kreide sind teilweise tief in die Fasern eingedrungen, während an anderen Stellen der Strich noch völlig zusammengehalten an der Oberfläche liegt.
Wasserzeichen des Papiers sind nicht erkennbar, doch können solche z. T. durch die den Rückseiten anhaftenden Reste des Kartons, auf die sie aufgezogen waren, verdeckt oder durch das Aufquellen verlorengegangen sein. Diese rückwärtigen Papier- oder Kartonreste sind bei einigen Zeichnungen alt, bei anderen neueren Datums, doch können die neueren auch bereits einige Jahrzehnte alt sein.
Aus all diesem kann die Schlußfolgerung gezogen werden, daß die Zeichnungen zweifellos alt sind und moderne Fälschungen ausgeschlossen erscheinen.
Sowohl in der Gesamtkomposition wie in allen Einzelheiten sind die Grünewaldschen Charakteristika unendlich zahlreich und vielfältig. Nirgends sind Stellen, die man dem Meister nicht zutrauen möchte. Selbst in den „Schwächen" kommt das echt Grünewaldsche zum Ausdruck. Dabei sind sie durchweg von einer Unmittelbarkeit der Empfindung und zeichnerischen Gestaltung, daß man sie schon aus diesem Grunde keinem Kopisten oder Schüler zuschreiben kann. Nur Grünewald selbst hat diese Genialität der Erfindung auch ungewöhnlicher Motive besessen. Nur ihm selbst ist diese Unmittelbarkeit von Strichführung und Gestaltung zuzutrauen. Welcher Kopist hätte die Pentimente, wie sie am unteren Gewande des Täufers oder bei den Armen der Magdalena durchschimmern, mitkopiert? Das macht niemand, der die vollendete, von Meister gewollte Form kopieren will. So etwas macht höchstens ein bewußter Fälscher und ein solcher steht hier durch die aufgeklärten Fundumstände und die hohe Qualität der Zeichnungen außer Frage. Selbst das Extravagante, das Ungewöhnliche, das unerhört Gewagte in Idee und Erfindung ist so echt grünewaldisch, daß gerade diese Dinge nicht gegen, sondern für ihn zeugen. Welcher andere hätte es wagen können, sich so über jede Tradition hinwegzusetzen und neue, fast schon in die Barockzeit weisende Gedanken zu verwirklichen, wie sie die in Wolken schwebenden beiden weiblichen Heiligen darstellen? Hierin macht sich zweifellos ein Einfluß der italienischen Renaissance geltend und man denkt unwillkürlich an die Gestalten Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle. Auch Dürer hat in seinem Allerheiligenbild die Gestalten der Heiligen auf Wolken schwebend gegeben.

Hat Grünewald, der die Gesetze der Natur nicht nur nach ihrer äußeren Erscheinung studierte, sondern auch ihre organische Funktion erkannte, nicht dadurch unerhört tiefsinnige Naturbeobachtung bewiesen, daß er die Arme des einen Engels der Himmelfahrt als Flügel gestaltete? Auch im Engelkonzert des Isenheimer Altares und in der Berliner Zeichnung des knienden Königs kommt dieses Motiv vor. Wie hat auch der Zeichner die Materie zu verlebendigen gewußt, etwa in dem Leben, das er den Gewändern der Figuren einzuhauchen verstand! Wie genial die Gewandwirbel bei den beiden weiblichen Heiligen gegeben sind oder wie sich die Gewandenden — wie von Eigenleben erfüllt — in den beiden Zeichnungen von Paulus und Johannes dem Täufer um die Baumstämme winden, das sind Motive, die bei Grünewald immer wieder vorkommen, sowohl in seinen Gemälden wie in den Zeichnungen (Vorzeichnung zur Stuppacher Madonna und im knienden König, beide in Berlin, oder in der Zeichnung des stehenden Heiligen in der Albertina). Grünewald hat das Motiv der Plisseefalten besonders geliebt. Immer wieder hat es ihn zur Darstellung gereizt. Wie ein genialer Musiker konnte er hier alle Register seines zeichnerischen Könnens ziehen und die Motive vielfältig variieren. Man findet dieses Motiv bei der Madonna des Isenheimer Altars, bei der Magdalena ebenda, wie in mehreren Zeichnungen des Berliner Kupferstichkabinetts (Verkündigungsmaria, Dorothea und Katharina), die alle aus der Sammlung von Savigny stammen.

Betrachtet man das rein Zeichnerische der Linienführung und Modellierung: Die kräftige Konturierung oft mit doppelter Strichführung; die starke Plastizität und Tiefe, die zwar an manchen Stellen verblaßt erscheint; die ausgesparten Stellen, auf die das volle Licht fällt, die zweifellos einst nach Grünewaldscher Manier weiß gehöht waren, und schließlich die Schattierungen durch kleine, leicht aufgetragene Parallelstriche, das alles ist so echt Grünewaldsche Art, paßt so ganz und gar in den Grünewaldschen Zeichenstil, daß nur er für diese Zeichnungen in Frage kommen kann. Man vergleiche diese Manier mit dem Zeichenstil der bisher bekannten Grünewaldschen Handzeichnungen und man wird erstaunt die Übereinstimmungen feststellen können. Wir kennen keinen Schüler des Meisters, der dies mit der gleichen Vollendung auch nur annähernd gekonnt hätte. Die unter Grünewaldschem Einfluß entstandenen Kreuzigungsdar-







stellungen sind so unendlich viel schwächer als die eigenhändigen Werke des Meisters. Von seinem Schüler Hans Grimmer ist kein Werk mit Sicherheit bekannt. Was die Zeit unmittelbar nach Grünewalds Tod geschaffen hat, steht völlig unter dem Einfluß der italienischen Renaissance und zeigt so geringe Nachwirkungen Grünewalds, daß wir hier nichts Vergleichbares finden können. Auch Philipp Uffenbach, der die Grünewaldschen Zeichnungen aus dem Grimmerschen Nachlaß besaß und nach Grünewalds Werken kopierte, kommt hierfür nicht in Frage. Seine Kopien übernehmen zwar äußerlich die Motive, aber der Zeichenstil ist ein durchaus anderer. Seine Grünewaldkopien sind hart und trocken und geben das Besondere Grünewaldscher Art fast in karikaturhafter Verzerrung. Als Beispiel diene die von Zülch in seinem Grünewaldbuch Tafel 206 abgebildete, 1590 datierte Zeichnung des hl. Antonius in Göttingen. Auch eine spätere Zeit kommt dafür nicht in Frage, auch das 19. Jahrhundert nicht, an das manche Betrachter gedacht haben. Hier gibt es niemanden, der eine solche Zeichnung zu geben im Stande gewesen wäre. Diese Zeichnungen haben weder etwas vom Geist und Stil der Romantik, noch vom historisierenden Realismus dieses Jahrhunderts. Wer sich in die große Schönheit und unvergleichliche Qualität dieser Zeichnungen versenkt hat, muß zu der einzig möglichen Schlußfolgerung gelangen, daß nur Grünewald selbst sie gezeichnet haben kann.

So taucht zum Schluß wieder die Frage nach der Herkunft der Zeichnungen auf. Bis weit ins 19. Jahrhundert lassen sie sich nach Aufklärung der Fundumstände zurückverfolgen. In einem Marburger Professorenhaus hatten sie an den Wänden eines Biedermeierzimmers ihr Domizil gefunden. Von Sandrart wissen wir, daß Hans Grimmer, der Schüler Grünewalds, „nach seines Lehrmeisters Tod von desselben Wittib allerhand herrliche Handrisse meistens mit schwarzer Kreide gezeichnet" erworben hat. Der Maler Philipp Uffenbach, mit dem Joachim von Sandrart in Frankfurt verkehrte, besaß später diesen Band, der die „in ein Buch zusammen gesammelte edle Handrisse des Matthaeus von Aschaffenburg" enthielt. Nach Uffenbachs 1636 in Frankfurt am Main erfolgtem Tode verkaufte seine Witwe diesen Band an den damals berühmten Kunstsammler Abraham Schelkens in Frankfurt am Main. Hier sah sie noch ein französischer Reisender mit Namen Balthasar de Moncony im Jahre 1665. In Frankfurt aber lebte ein Jahrhundert später der aus altem lothringischem Adelsgeschlecht stammende Kreisdelegierte mehrerer deutscher Fürstenhäuser Christian Karl Ludwig v. Savigny, ein Mann von großem Ansehen und Vermögen, und hier wurde auch sein Sohn, der berühmte Rechtsgelehrte Friedrich Karl v. Savigny 1779 geboren. Dieser erbte sowohl den gesamten Nachlaß seines 1791 in Frankfurt am Main verstorbenen Vaters wie den großmütterlichen Besitz des von dem ehemaligen hessen-hanauschen Kanzler und Geheimen Rate v. Crantz stammenden Gutes Trages bei Gelnhausen. Friedrich Karl von Savigny aber besaß einen Teil der Grünewaldschen Handzeichnungen, die mit zahlreichen anderen Blättern zusammen in zwei Klebebände zusammengetragen waren. Sie gelangten später aus dem Besitz seiner Nachfahren in das Berliner Kupferstichkabinett. Schon Max I. Friedländer, der 1926 diese Zeichnungen veröffentlichte, vermutete, daß „möglicherweise noch andere Klebebände von der Art der v. Savigny-Bände" zu finden seien. Friedrich Karl von Savigny hat — worauf Rudolf Wesenberg zuerst hinwies — von 1800—1808 in Marburg gelebt und an der Marburger Universität gelehrt. Aus einem Marburger Gelehrtenhaus stammen auch die neuaufgefundenen Grünewaldzeichnungen. Ein Zusammenhang ist hier offenbar gegeben, sei es, daß diese gleichfalls der Sammlung v. Savigny entstammen oder daß beide auf einen gemeinsamen Ursprung zurückgehen.

# VERLUST DER MITTE

Die modernen Künstler sind Kinder eines zu Ende gehenden Aeons — ob auch Künder eines beginnenden, wird sich erweisen. Aus Krämpfen — Todes- oder Geburtskrämpfen — ringen sich ihre Werke los. Sie erregen oft Entsetzen, zeigen Wundmale und Schwären und lassen die eschatologischen Ängste unserer Herzen ahnen. Im Sinne Shakespeares sind sie „Spiegel und Chronik der Zeit", einer Zeit, die an Stelle der harmonices mundi ein explodierendes Weltall gesetzt hat.

In der Renaissance eiferte Savanarola gegen die humanistische Kunst seiner Epoche — im Namen des christlichen Gottes. Die Savanarolas von heute verwerfen die moderne Kunst, weil sie antihumanistisch ist, — gleichfalls in nomine Dei.

*

„Verlust der Mitte" heißt ein aufsehenerregendes Buch, dessen Titel ein Schlagwort zu werden droht. Es erschien im Otto Müller Verlag, Salzburg 1948. Sein Verfasser ist Hans Sedlmayr, geboren am 18. Januar 1896 im österreichischen Burgenland, das nichts zu tun hat mit dem utopischen „Burgenland" Ernst Jüngers. Julius von Schlosser und Max Dvorak waren seine Lehrer in der Kunstgeschichte. Mit 37 Jahren habilitierte er sich an der technischen Hochschule ein Jahr später, 1934, an der Universität in Wien. Hier hatte er von 1936 bis 1945 den Lehrstuhl für mittlere und neuere Kunstgeschichte als Ordinarius inne; nach der Befreiung Österreichs wurde er wegen seiner anschlußfreudigen Vergangenheit seines Lehramtes enthoben. So traf ihn das gleiche Schicksal wie den Literarhistoriker Josef Nadler. An geistiger Kapazität überragen beide, Sedlmayr wie Nadler, den Durchschnitt akademischer Lehrerschaft, und die Wiener Universität erlitt durch die politisch geforderte Entfernung dieser Gelehrten zweifelsohne eine schmerzliche Einbuße. Wenn Sedlmayr auch nicht das Maß der drei klassischen Vertreter der berühmten „Wiener Schule", nämlich Wickhoffs, Riegls und Dvoraks erreichte, so zeigte er sich ihnen doch nicht unwürdig. Als einer der führenden Vertreter der sogenannten strukturgeschichtlichen Kunstwissenschaft lenkte er die geisteswissenschaftliche Kunstgeschichte in neue Bahnen. Sein Hauptforschungsgebiet war der Barock, über den seine Bücher „Fischer von Erlach d. Ae." (1925), „Die Architektur Borrominis" (1930) und „Österreichische Barockarchitektur" (1930) handeln. Seine Vorliebe für den Barock ist auch in seinem letzten Werk „Verlust der Mitte" spürbar. Er schrieb es in zwei Schüben: der ersten Fassung aus dem Jahr 1941 gingen eine Vorlesung über moderne Architektur (1934) und ein Vortrag über dasselbe Thema (1937) voran. Die endgültige Fassung schrieb er im Juni 1947 nieder. Seine härtesten Urteile über die moderne Kunst tragen noch den Stempel der Zeit, die den Begriff „Entartete Kunst" prägte, während seine religiöse Wendung wahrscheinlich in die nachnazistische Zeit fiel.

Der erste Teil seines Buches bestimmt die Symptome oder, wie er auch sagt, „kritischen Phänomene", die für den Zustand der modernen Kunst in seinen Augen charakteristisch sind. Sedlmayr verwendet diese Symptome gleichsam als Pfeiler einer Brücke, die über den dunkeln Strom der modernen Zeit an das Ufer des Todes führt.

Die Zäsur, die moderne und alte Kunst scheidet, verlegt er ungefähr in das Jahr 1760. Die bis dahin führenden Aufgaben der Architektur waren Kirche und Palast-Schloß. An deren Stelle treten ab 1760 neue führende Aufgaben, die sich rasch ablösen: Landschaftsgarten, architektonisches Denkmal, Museum, Theater, Ausstellung und Fabrik. Die Reihe liegt auf einer absteigenden Linie, die zu der „absteigenden Folge" der Ersatzgottheiten parallel verläuft.

Der Naturpark ist für Sedlmayr ein „kritisches Phänomen", weil er die Kultstätte einer neuen Religion ist, des pantheistischen Naturglaubens. Das architektonische Denkmal ist Ausdruck einer Religiosität, deren Gottheit zur Idee verblaßte, der Idee der Unsterblichkeit,

des ewig Dauernden. Das Museum — die „ästhetische Kirche", wie Hölderlin sagt — ist der Göttin der Kunst geweiht. Der Nullpunkt, auf den Sedlmayrs Darstellung zustrebt, wird erreicht in der Fabrik, deren Gottheit die Maschine ist: „Ein tiefer stehendes Idol als die Maschine ist kaum vorzustellen."

Auf dem Gebiete der Malerei geht die sinistre Reihe der Symptome von Goya aus (bei dem der Mensch dämonisiert wird), um im surrealistischen „Chaos des totalen Abfalls" zu enden. Schon bei Seurat und Matisse grenzt für Sedlmayr das Verhalten an das „Pathologische" Verfall auf der ganzen Linie, so lautet Sedlmayrs Urteil über die moderne Architektur und Malerei. Milder beurteilt er die Skulptur, die er konservativer und daher weniger gefährdet findet.

Als Grundübel, auf das er den Verfall der modernen Kunst zurückführt, erkennt er den „Verlust der Mitte". Die Mitte, die der Mensch verloren hat, ist Gott; der Kern der Störung ist das verlorene Gottverhältnis. Im Pantheismus „zerrinnt" Gott ins All. Im Deismus wird die Verbindung zwischen Gott und Mensch aufgehoben. Im modernen Atheismus — oder, wie Sedlmayr schreibt, „Antitheismus" — wird Gott geleugnet und als Projektion menschlicher Wünsche und Bedürfnisse „entlarvt". Der Mensch wird autonom, doch der autonome Mensch wird zum Untermenschen, nicht zum Übermenschen im Sinne des Verkünders „Gott ist tot".

Nun: der Atheismus oder Antitheismus hatte seinen Höhepunkt im Abendland noch vor der Jahrhundertwende erreicht. Im Osten freilich erfreut er sich heute staatlicher Förderung. Aber gerade der antitheistische Osten ist es, der die moderne Kunst zum Humanismus und Realismus allerdings mit sozialistischem Vorzeichen zurückführen will und — wie Sedlmayr — die gegenstandslose, „formalistische" Kunst als Verfallskunst anprangert.

In der geistigen Elite des Westens akzentuiert sich immer deutlicher eine Hinwendung zu Gott. Tief religiöse Künstler sind Barlach, Nolde, Rouault. Und der achtzigjährige Matisse, der jetzt in Vence an der französischen Riviera für Dominikaner eine Kapelle ausmalt, erklärt: „... ich hatte die größte Mühe, Ronsard zu illustrieren. Mein Geist ist christlich, und es war mir nicht möglich, den heidnischen Geist Ronsards wiederzufinden." Mit dieser Erklärung steht er auf der Seite großer Physiker wie Plank, steht er auf der Seite moderner Dichter, die, wie Claudel, Bernanos, Mauriac, Eliot, Graham Greene, Le Fort, Langgässer im Glauben leben oder wie Ernst Jünger, den Sedlmayr oft zitiert, um den christlichen Gott ringen.

Etwas von der modernen religiösen Unterströmung scheint auch Sedlmayr zu spüren. „Alles in allem kann man heute nur ahnen, daß auf allen diesen Irrwegen doch auch um ein tieferes und umfassenderes Bild des Menschen und Gottes im Menschen (und vielleicht am meisten um ein tieferes Bild von Gottes erster Person) zunächst ergebnislos gerungen wurde und daß dieses abgedrängte Bedürfnis zu tiefen und furchtbaren Erfahrungen des Toten, des Chaotischen und Dämonischen geführt hat, die zu einer großen Auferstehung, Ordnung und Reinigung im Gesamtzustand des Menschen und einer Welt auffordern".

Hans Sedlmayr hat sein Buch zum Teil aus ehrlicher Besorgnis, zum Teil auch deshalb geschrieben, weil sein Wesen zwiespältig, janushaft ist: er hat einen modernen, die geistigen Techniken meisterhaft handhabenden Intellekt, eine präzise, offensichtlich an Ernst Jüngers Prosa geschulte Sprache, aber seine Instinkte sind die des rückwärts gewandten, konservativen Menschen. Er hat die kopernikanische Wende unseres Zeitalters nicht mitgemacht und nimmt nicht teil an dem Lebensgefühl unserer Epoche.

Wissenschaftlicher Erkenntniswert kommt seiner Strukturanalyse nur in Einzelheiten zu. Für einen Historiker ist es ja auch unmöglich, ein zeitlich so nahestehendes Objekt wie die moderne Kunst zu überschauen und objektiv zu beurteilen.

Immerhin gelang es Sedlmayr, ein geistvolles, an- und erregendes Buch zu schreiben, vergleichbar mit dem kulturpessimistischen Werk Spenglers welches nach dem ersten Weltkrieg die Gemüter so heftig bewegte.

L. Z.



Rudolf Großmann, Radierung




Paul Klee

# DER BLAUE REITER

Die Taten zur Wiedereinsetzung der von der Diktatur verfolgten Künstler haben in der Münchener Ausstellung „Der Blaue Reiter" im Herbst letzten Jahres ihre Bekrönung gefunden. Mit langer Mühe hat Dr. Ludwig Grote, gefördert von hohen Ämtern, Schätze der Werdezeit der modernen Malerei bis zum Kriegsausbruch 1914 aus privaten und öffentlichen Sammlungen des In- und Auslandes zu einer einzigartigen Schau in den Räumen der staatlichen Pinakotheken zusammengebracht. Die Zahl von mehr als 30000 Besuchern, die auch von weither kamen, bewies die Bedeutung des Unternehmens und die Beglückung, die es spendete. Die Kunsthistoriker, dankbar auch für Dr. Grotes Einführung zu dem reich bebilderten Katalog, hatten (wenigstens für einige Künstler, deren Schaffen sich ausführlich genug darstellte) die schwerlich wiederkehrende Gelegenheit, durch Gesamteindruck und Vergleich zu der bisher noch fehlenden wissenschaftlichen Schärfe der Beschreibung und Wertung vorzudringen.

Die Schwierigkeiten des Ausstellungsplanes waren groß. „Der Blaue Reiter" ist an sich ein Nest von Problemen. Ursprünglich Titel des von Kandinsky und Franz Marc 1912 herausgegebenen Sammelwerkes, das die nachimpressionistische Bewegung als Welle im Strom unakademischen Schaffens aller Zeiten und Völker erfaßt, und durch Künstlerbekenntnisse, Deutungen und prophetische Forderungen zum Siege in Deutschland geführt hat — Idee und Kampfruf —, ist daraus durch die nachfolgende Ausstellungspraxis bald die Bezeichnung einer Künstlergruppe, scheinbar eines Vereins geworden. Heute gilt manchem „Der Blaue Reiter" als eine ganze Epoche der Kunst; in Wirklichkeit zeigte er nur zufällige Ausschnitte von ihr; und in Wahrheit sollte er das Weltreich zeitloser Kunst bedeuten.

Die Münchener Ausstellung nahm die norddeutschen Künstler der „Brücke", von denen Franz Marc um die Wende 1911 12 viele Blätter für die von der „Redaktion Der Blaue Reiter" veranstalteten Graphik-Ausstellung nach München holte, nicht mit auf, während sie Mitglieder der „Neuen Künstler-Vereinigung München" einbezog, die 1911 von Kandinsky und Marc abrückten und in deren Buch und Ausstellungen fehlten. Mit Bildern aus dem Bestand der Neuen Staats-Galerie waren etliche der großen Vorkämpfer in Frankreich vertreten, die ehemals bei den bahnbrechenden Münchener Ausstellungen als Gäste mitgetan hatten, Verdienstvoll war es, von Delaunay mehrere grundlegende Werke zu bringen. Mit Neugier lernte man die flotte Modernität eines Malers kennen, der den meisten bisher nichts als Name gewesen ist — Louis Moilliet, 1914 mit Klee und Macke zusammen in Kairouan.

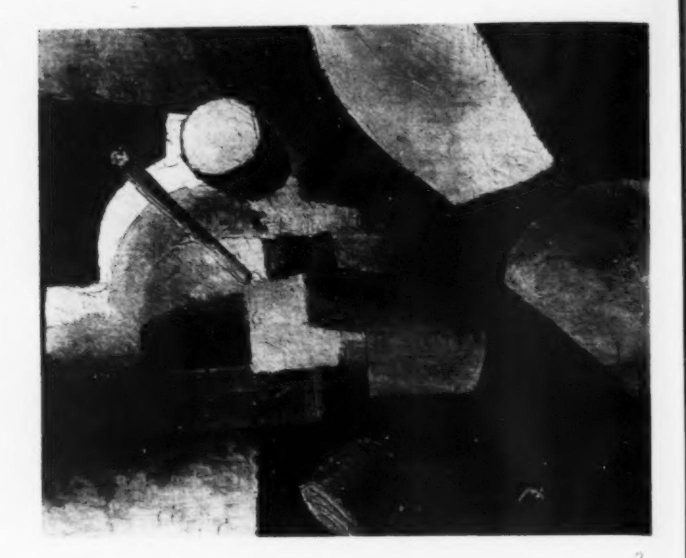
Nicht ahnen ließ die Ausstellung, welchen Rang Kandinsky dem Henry Rousseau zusprach, den er zum ersten Male in Deutschland zeigte, und dessen naive Sachlichkeit er als den notwendigen Gegenpol zur gegenstandslosen Möglichkeit der Kunst anerkannte, ohne den das Reich des Blauen Reiters unvollständig bliebe. Auch der Schweizer Niestlé gehört dazu dessen bescheidener Realismus, durch eine Feinfühligkeit fast chinesischer Art geläutert, und dessen Naturinnigkeit, die frei von Gefühlssucht und Wirkungshascherei, bleibt, flüchtigen Beschauern bloß „altmodisch" erscheint. Als er



1



2



3



4



5



6



7

1 Robert Delauney · 2 Alexei Jawlensky · 3 August Macke · 4 Wassili Kandinsky
5 Werefkina · 6 Gabriele Münter · 7 Franz Marc

sein eingesandtes Bild von der ersten Tournee des Blauen Reiters zurückzog, weil es zu wenig zu den Arbeiten der anderen passe, klagte Franz Marc, das sei „ein bitterer Anfang unserer Losung: Los vom Programm". Es hieße also die Idee des Blauen Reiters mißverstehen, wollte stilgeschichtliches Interesse nur die fortwachsenden Richtungen der „modernen" Malerei in ihm suchen. Er umfaßt vielmehr alles Echte der Kunst, in welchen Formen immer es sich aussprechen mag. Schwer möglich für eine Ausstellung, von diesem Weltreich eine hinreichende Vorstellung zu geben.

Aus der verzwickten Vielfältigkeit strebte die Münchener Veranstaltung zu Gepräge, indem sie mit bevorzugender Behandlung ein paar wenige Künstler zu beherrschender Wirkung brachte, diejenigen nämlich, die durch ihre Beziehung zu den hervorragendsten Richtungen der heutigen Kunst noch besonders aktuell sind.

Da war eine herrliche Versammlung von frühen Blättern Paul Klees, dessen starker, persönlicher Impressionismus zu Abkürzungen von suggestiver Kühnheit wächst und die Tür zu den verblüffend anschaulichen Symbolen auftut, in denen sich reine, freie Geistigkeit über die Welt ausspricht — Inkunabeln eines Surrealismus, der sich nicht in photographische und akademische Manier verliert.

Da war Kandinsky, der Vater des allumfassenden Urgedankens des Blauen Reiters wie auch der modernen Sonderrichtung der gegenstandslosen Malerei. Wir überschauten seinen Weg aus Ansätzen von 1908 und 1909, in denen noch Impressionismus und Jugendstil spürbar sind, über die Vergewaltigung des Naturgegenstandes bis zum freien Schalten mit kaum merklichen Dingsymbolen und zur völlig gegenstandslosen Bildmusik. Nicht leicht war es (wie auch bei den übrigen Künstlern), der Entwicklung nachzugehen, weil die Hängung der Werke nicht der Entstehungsfolge entsprach. Bei allen seinen Entwicklungsschritten zeigte sich Kandinsky durch die Verbindung vulkanhafter Kraftleistungen mit Verfeinerung des Sehens und Fühlens, besonders aber durch den Reichtum, die Entschiedenheit und Kühnheit der aus den Farben entwickelten Bildthemen, durch seine Farbenakkorde, Farbenmelodien, und die dramatischen Spannungen, kurz durch rein künstlerische Lebendigkeit und Gestaltungsfähigkeit als überragendes Maler-Genie.

Mit noch mehr Werken war Franz Marc vertreten, der nach impressionistisch-naturalistischen Anfängen und nach der verheißungsvollen Periode dekorativer Monumentalität sich immer angestrengter bemühte, mit kubistischen und abstrakten Mitteln dem Pathos der Verwerfung und Überwindung der Wirklichkeit, sowie neuer Weltweisheit Ausdruck zu geben — fast möchte man glauben, hätte ihm das Schicksal längeres Leben vergönnt, so wäre seine hervorragende Begabung für das Wort schließlich über die stummen Symbole des Malers mehr und mehr zu beredteren Formen der Verkündigung fortgeschritten.

In schöner Fülle zeigte die Ausstellung das Lebenswerk August Mackes, dessen Entwicklung aus schildernden Motiven und schwerem Glanz dichter Farbigkeit zu lichten, freilich noch wenig durch Farbenthemen besonderten Bildern von geometrischer Vereinfachung der Formen und schließlich — aus rein malerischen Antrieben — zu gegenstandsloser Vorstellung führt.

Während Marc, Kandinsky und Macke große Säle hatten — aber auch bei ihnen führte die Raumknappheit zu bedrückend enger Hängung —, gab es für die übrigen Künstler, außer Klee, im Obergeschoß des kunstwidrigen „Hauses der Kunst" keine angemessene Entfaltung. So für Alfred Kubin, dessen frühe Temperagemälde vermißt wurden. Der malerische Rang und die kunstgeschichtliche Stellung, die Jawlensky trotz einigen manieristischen Zügen besitzt, kam nicht genügend zur Geltung. Alexander Kanoldt, der inmitten auflösender Tendenzen der Zeit mit schöpferischem Eigenwillen die Festigkeit der greifbaren Gegenstände und des Bildgefüges pflegte und damit vieles von der „Neuen Sachlichkeit", den „Valori Plastici" vorwegnahm, war mit drei — und nicht den wichtigsten — Proben seiner Kunst abgetan. Gabriele Münter, unter den extremen und manchmal krampfhaften Entwicklungen um sie her als eine selbständige Bewahrerin von Natürlichkeit ohne Naturalismus, hätte (nach der Idee des Blauen Reiters) reichere Darbietung verdient. Ebenso konnte, was die Ausstellung von weiteren Künstlern bot, die Vielfältigkeit der Welt des Blauen Reiters bloß andeuten, dem Liebhaber nur Kostproben, und dem Kunsthistoriker mehr Fragezeichen als Lösungen geben.

Desto strahlender die unermeßlichen Aktiva dieser Ausstellung.

Johannes Eichner

## HANDZEICHNUNGEN ALTER MEISTER

Der verdienstvolle Prestel Verlag, München, legt zwei sorgfältig ausgestattete Bände über Handzeichnungen alter Meister vor. Einführung und Auswahl der „Italienischen Meisterzeichnungen" (mit 48 ganzseitigen Abbildungen) stammt von Luipold Dussler, während die Herausgabe der „Deutschen Meisterzeichnungen der Gotik" (mit 49 ganzseitigen Abbildungen) Franz Winzinger besorgt hat.

Der italienische Band beginnt mit der Zeichnung eines anonymen, nicht lokalisierbaren Meisters um 1350 und schließt mit einem Blatt, auf dem der Venezianer G. Domenico Tiepolo (1727—1804), der Sohn des berühmten Schöpfers der Würzburger Fresken, ein verschneites Parktor dargestellt hat.

Man unterscheidet zwei Hauptrichtungen in der italienischen Zeichenkunst: die toskanische und die norditalische. Das was der Italiener eigentlich unter Zeichnung — disegno — versteht, tritt in der Toskana, der Wiege italienischer Zeichenkunst, klarer zutage als in Norditalien. Zeichnen heißt für den toskanischen Künstler, wie Dussler sagt, „Bauen und Fügen; scharf, einfach und groß über einen Gegenstand aussagen". Wobei es ihm vor allem um das Funktionelle, Strukturelle und Tektonische zu tun ist. Dem Norditaliener, besonders dem Venezianer, hingegen ist „die Verlebendigung der Oberfläche, der Haut der Dinge" ein wichtiges Anliegen. Damit erschließt er Reize, „die in der künstlerischen Gestaltung jenseits der Alpen in manchem widerklingen".

Zeitlich begrenzter ist das Thema, das sich Franz Winzinger in seinen „Deutschen Meisterzeichnungen der Gotik" gestellt hat. Das älteste Blatt in seinem Band hat einen österreichischen Meister um 1320 zum Urheber; es stellt eine „Flucht nach Ägypten" dar in der „klangvollen, feierlichen und ganz vergeistigten Liniensprache" hochmittelalterlicher Glasfenster und Wandbilder. Die zweite Hälfte der Blätter wählte Winzinger aus der spätgotischen Zeit von 1470 bis 1490, an deren Ende bereits Dürer beherrschend in Erscheinung tritt. Winzinger rechnet eine Folge von 10 Aposteln, in Erlangen befindlich, zu den „bedeutendsten Werken deutscher Zeichenkunst"; zwei dieser Apostelgestalten sind auf den Seiten 18 und 19 abgebildet; um 1440 entstanden, darf man die Blätter vielleicht Konrad Witz zuschreiben. Sie bezeugen den „gewaltsamen Einbruch des Realismus" um 1440 in die deutsche Kunst, der den wirklichkeitsfernen Idealismus des „weichen Stils" ein Ende macht. „Der Raum und die Körperlichkeit der Gestalten lösen den rein dekorativen, ganz vom Geistigen her bestimmten Flächenstil der vorhergehenden Zeit ab, das Bild wird gleichsam autonom, denn nun wird es in erster Linie von künstlerischen Gesetzen beherrscht, welche die Dinge weniger in ihrer geistigen, als in ihren räumlichen und sachlichen Beziehungen zueinander darstellen." Die Säkularisierung der Kunst über die heute so viel geklagt wird, begann also bereits vor der Mitte des 15. Jahrhunderts.

L. Z.



**Paul Gauguin der Jüngere**

Paul Gauguin der Jüngere hat sich fraglos in den Jahren seit Kriegsende als einer der hervorragendsten Künstler der jüngeren Generation in Nordwest-Europa entwickelt. Nachdem ihn Picasso in Paris mit der Familie Maillols in Verbindung gebracht hatte, lebt der junge Gauguin jetzt in Südfrankreich, um einige Monate dort zu arbeiten. Soeben hat er von der norwegischen Regierung ein Legat erhalten, um ein Jahr lang sorgenfrei in Paris studieren zu können.
Die vom Verfasser in Hamburg veranstaltete erste Ausstellung des Künstlers außerhalb Norwegens wurde ein großer Publikums- und Presseerfolg. Es folgen in den nächsten Wochen Ausstellungen in Lübeck in der Overbeckgesellschaft, in Bremen in der Kunsthalle, in Düsseldorf in der Akademie, in München in der Galerie Günther Franke, in Berlin in der Galerie Bremer usw. Weitere Ausstellungen sind mit verschiedenen holländischen Galerien abgeschlossen. Paul Gauguin der Jüngere ist der Sohn Pola Gauguins, der den Kunstfreunden das schöne Werk „Mein Vater Paul Gauguin" geschenkt hat. Während es Paul Gauguin nach der Südsee trieb, verschlug es seinen Sohn Pola nach Norwegen. Allerdings wurde Paul Gauguin der Jüngere im Hause seiner dänischen Großmutter am 27. 1. 1911 in Kopenhagen geboren. Erst mit 14 Jahren kam er nach Frankreich, um in der Normandie die Schule zu besuchen. Von da an hatte er ein reiches Abenteuerleben. Er war Tippelbruder in Deutschland und in der Tschechoslowakei, Fischer, Maler, Töpfer, Baumeister, Waffenschmuggler und Soldat in Spanien. In Norwegen war er Journalist und Pressezeichner. Als Flüchtling während des Krieges in Schweden entschied er sich völlig für die Malerei. Er ist heute aber auch ein bekannter Schriftsteller, vor allem Übersetzer. Er spricht zwölf Sprachen und übersetzte die letzten Werke von Stendahl, Giraudoux, Sartre, aber auch Hemingway und moderne Italiener. Als Maler hat er sich auf den farbigen Holzschnitt spezialisiert. Er hat vieles von dem seit 1934 in Oslo lebenden Rolf Nesch gelernt. Da er möchte, daß seine Kunst in die Hände vieler Interessenten kommt, verzichtet er auf die teuere Ölmalerei. Er ist in der Tierwelt besonders zu Hause, liebt Vögel, Ungeheuer, aber auch Insekten. Heute hängen seine Bilder bereits in allen staatlichen Museen Skandinaviens. Und auch deutsche, französische und holländische Museen interessieren sich für den Ankauf. Paul Gauguin der Jüngere will im Sommer dieses Jahres seine Studien in der modernen deutschen Kunst, die er während seiner Hamburger Ausstellung begann, in Süddeutschland fortsetzen. Rolf Italiaander.

## Aus dem Notizbuch der Redaktion

**Neuerwerbungen moderner Kunstwerke durch die Mannheimer Kunsthalle.** Der Direktor der städtischen Kunsthalle in Mannheim, Dr. W. Passarge, hat für seine Galerie je ein Gemälde von Lyonel Feininger und Xaver Fuhr, sowie eine Plastik von Kurt Lehmann erworben. Ein Bild von Christian Rolfs konnte zurückerworben werden. Im Erdgeschoß der Kunsthalle wurden 5 Räume fertig gemacht und zur Aufstellung der Plastiken verwendet, unter denen sich Werke Rodens, Maillos und Barlachs befinden.

**Wiedereröffnung des Hamburger Kupferstichkabinetts.** Die bedeutende, 54000 Blätter (Handzeichnungen, Aquarelle, Radierungen, Kupferstiche, Holzschnitte und Lithographien) umfassende Sammlung des Hamburger Kupferstichkabinetts wurde wieder der Öffentlichkeit zugängig gemacht. Ihr heutiger Leiter Dr. Stubbe will das Werk von Lichtwark und Gustav Pauli fortsetzen.

**Die 10 Preisträger des Blevins-Davis Kunst-Wettbewerbes.** Der auf Initiative des amerikanischen Mäzens Blevins-Davis veranstaltete deutsche Kunstwettbewerb wurde mit 3700 Arbeiten aus allen Besatzungszonen Deutschlands beschickt. Zugelassen waren Künstler, die nicht früher als 1910 geboren waren. Die erste Sichtung der Arbeiten erfolgte durch eine Gruppe deutscher Künstler und Kunstkritiker. Bei der letzten Auswahl war eine Reihe internationaler Kunstsachverständiger beteiligt. Den 1. Preis, 4200 DM und eine Reise nach USA., gewann Georg Meistermann mit seinem Werk „Der neue Adam". „Das Kunstwerk" hat in Heft 5/6 1948 einen reichbebilderten Aufsatz über den 1911 geborenen Maler Georg Meistermann veröffentlicht. Der zweite Preis, 2940 DM und eine Reise nach Rom, fiel auf den Münchner Konrad Wuellfahrt, der 1909 in München geboren wurde und bei Professor Knapp Bildhauerei studierte. Den 3. Preis, gleichfalls 2940 DM und eine Reise nach Paris, errang der 24jährige Maler Max Imdahl aus Westfalen für seinen „Schmerzensmann". Den 4. und 5. Preis von je 2100 DM erhielten Heinz Trökes und Artur Fauser. Heinz Trökes, auf den das „Kunstwerk" mehrfach hingewiesen hat, wurde im Jahre 1913 in Hamborn Rheinland geboren und lebt in Berlin. Preise von 420 DM wurden zugesprochen: G. Fietz, Hans Trier, Wilhelm Neufeld, Hermann Beckmann und Rudolf Scharpf.

**Moderne Kunst in Hollywood.** Unter den Schauspielern und Direktoren der Hollywooder Filmgesellschaften befinden sich zahlreiche Kunstsammler. Charles Laughton besitzt Werke von Rouault, Cézanne und Renoir und sammelt auch japanische Holzschnitte. Die 25 Ölgemälde zählende Kollektion des Schauspielers Thomas Mitchell enthält u. a. Werke von Rembrandt, Chardin und Whistler, sowie einige ihm persönlich gewidmete Bilder von Picasso. Merle Oberon hat Impressionisten und Nachimpressionisten gesammelt. Claudell Colberts Sammlung besteht hauptsächlich aus französischen Impressionisten. Fanny Brice sammelt Kinderzeichnungen aus verschiedenen Ländern. Die Privatgalerie des Schauspielers Edgar G. Robinson enthält Werke von Utrillo, Matisse, Rouault, Cézanne usw. Jean Renoir besitzt zahlreiche Gemälde seines Vaters Auguste Renoir. King Vidor sammelt vor allem moderne amerikanische Bilder (Sheeler, Wood, Bender), während der Drehbuchautor Joe Swerling Werke der mexikanischen Künstler Rivera, Oriszo und Siqueiros erworben hat.

**16 ordentliche und 43 außerordentliche Professoren** wurden anfangs Februar dieses Jahres an der Berliner Hochschule für Bildende Kunst ernannt. Unter den ordentlichen Professoren befindet sich der bisherige Direktor der Hochschule Karl Hofer, der Architekt Max Taut, der Maler Max Kaus (Abteilung freie Kunst), Ernst Böhm (Abteilung angewandte Kunst), Georg Tappert (Abteilung Kunstpädagogik) ferner Max Pechstein, R. Scheibe, K. Schmidt-Rottluff, Rene Sintenis und Wilhelm Bühning, Kuhn, Kuhr, Lahs, Graf Luckner, Schütte, Werner u. a.

**900 000 Besucher** zählte die Ausstellung der Wiener Kunstschätze in Washington, die 62 Tage zugänglich war.

**Ein Verband der deutschen Kunststudenten** ist in Stuttgart nach einwöchiger Tagung von Studenten-Vertretern und Professoren westdeutscher Lehrinstitute für bildende Künste und Musik gegründet worden. Der Verband will sich dafür einsetzen, daß die Kunst- und Musikinstitute bei staatlichen Subventionen und Auslandsstipendien mehr als bisher berücksichtigt werden. Durch eine „Woche der Kunststudenten" in Hamburg sollen sich die Kunststudenten der verschiedenen Kunstzweige näherkommen.

**Der Fall des Studenten Horst Stark.** Die Lübecker Kriminalpolizei hat anfangs dieses Jahres einen großen Bilderschmuggel aufgedeckt Es handelt sich anscheinend um Kunstwerke, die aus der sowjetischen Besatzungszone und aus dem jetzt von Polen besetzten Gebiet herstammen. Als Schuldiger wird der 25jährige Kieler Kunststudent Horst Stark genannt, der seit Januar 1949 an der Universität Kiel immatrikuliert ist. Er kommt aus der Ostzone. Bei den Professoren der Kieler Universität galt Stark als Hochbegabter, der über verblüffende kunsthistorische Kenntnisse verfügt.

**„Einführung in die moderne Kunst."** Unter diesem Titel fand kürzlich im Amerikahaus in Heidelberg ein Kursus statt. Dem Andrang der Besucher erwies sich der zur Verfügung stehende, verhältnismäßig große Versammlungsraum bei weitem nicht gewachsen, und viele Besucher mußten unverrichteter Dinge nach Hause gehen.

**Ein Lexikon der schönsten Kunstwerke seit 1860** soll von der UNESCO herausgegeben werden. Es wird von Jean Cassou, dem Direktor des „Musée d'art moderne" in Paris und M. Wheeler vom „Museum of Modern Art" in New York bearbeitet.

**Verein Berliner Künstler.** Der im Jahre 1815 von Schadow gegründete „Verein Berliner Künstler", dem alle namhaften Berliner Künstler als Mitglied angehörten, hat Ende vorigen Jahres seine Lizenz in den Berliner Westsektoren erhalten. Er beabsichtigt, in diesem Jahre zum ersten Male seit Kriegsende — er mußte nahezu 5 Jahre lang seine Tätigkeit einstellen — mit seiner ersten Frühjahrsausstellung wieder an die Öffentlichkeit zu treten. Die Ausstellung wird im April in dem wieder ausgebauten Haus des Vereins am Lützowplatz stattfinden, das nach vollständiger Wiederherstellung wie in den früheren Jahren zum Sammelpunkt bekannter Berliner Maler, Bildhauer und Architekten werden soll. Das Künstlerhaus des Vereins in der Tiergartenstraße in Berlin wurde im Krieg restlos zerstört.
Vorsitzender des Vereins Berliner Künstler ist der Bildhauer Artur Hoffmann, zum Vorstand wurden weiterhin gewählt der Bildhauer Bernhard Butzke und die Maler Adolf Dahle, Karl Kayser-Eichberg, Paul Bahr, Hans Bremer und Reinhold Dieffenbacher.

**Die Städtischen Kunstsammlungen Bonn** bereiten mit der Bonner „Brücke" eine Ausstellung des plastischen und zeichnerischen Werkes der bekannten Bildhauerin Emy Roeder anläßlich ihres 60. Geburtstages vor. Die Ausstellung wurde am Sonntag, den 29. Januar 1950, eröffnet und geht von Bonn aus u. a. nach Frankfurt, Stuttgart, München und Hamburg.

**Emy Roeder** war 1918 Mitbegründerin der Novembergruppe, Mitglied der Freien und der Berliner Sezession, Preisträgerin der Preußischen Akademie, der Stadt Köln 1929 und des Villa-Romana-Preises. Die Künstlerin kehrt nach fünfzehnjährigem Aufenthalt in Italien, wo sie als einziger Deutscher ausstellte — Ankäufe des italienischen Staates und mehrere Museen aus USA — wieder nach Deutschland zurück.

Das **Landesmuseum Münster** zeigte gemeinsam mit der Aldegrever-Gesellschaft vor einiger Zeit eine umfangreiche Schau „Westdeutsche Graphik der Gegenwart", an der sich fünfzig Künstler aus Nordrhein-Westfalen beteiligten. Es war, wie Dr. Seiler vom Landesmuseum Münster bei der Eröffnung betonte, die größte und künstlerisch auch wohl bedeutendste derartige Spezialausstellung in Westdeutschland seit dem Zusammenbruch.

Den geschlossensten und nachhaltigsten Eindruck erreichten die rheinischen, insbesondere die Düsseldorfer Künstler. Bei den farbigen Graphiken von Pudlich, Ackermann und Barth ließ sich fast schon von einem Düsseldorfer Stil sprechen, technisch gehörten sie zu den besten Leistungen der Ausstellung. Pankok geht in seiner temperamentvollen Direktheit einen anderen Weg, er will nicht bildhaft wirken, sondern mit den ursprünglichen graphischen Mitteln der Linien und Flächen. O. Coester war mit schönen, versponnenen und verträumten und manchmal skurillen Radierungen vertreten, ein grüblerischer Idylliker trotz seiner Vorstöße in das Unwirkliche. Hermann Teuber, der diesjährige Preisträger des Carl-Ernst-Osthaus-Preises, schafft aus reiner Freude an den graphischen Gegebenheiten, streng und klar und der Phantasie nur graphische Konturen erlaubend. Starke Beachtung gelegentliche Diskussion fand der vitale, phantasievolle und eindringliche Holzschneider Willi Dirx. Er weicht den Problemen nicht aus, sucht sie visionär zu durchleuchten und dringt zu einer bemerkenswerten Aktivität im künstlerischen Raum vor, die vielen westdeutschen Künstlern heute nottut. Hier sehen wir vom Künstler aus eine Möglichkeit, der Gegenwartsgraphik Neuland zu gewinnen, vor allem, wenn das Wollen durch die sichere technische Beherrschung noch an Tiefe der Aussage gewönne.

Von den Westfalen sucht eigentlich jeder einen eigenen Weg. Ihre Ausdrucksformen sind vielseitiger auf Kosten umfassender Ergebnisse. Zumeist sind sie aus zwiegesichtig, dem Hintergründigen verhaftet mit einer gelegentlich ironisierenden Spukhaftigkeit. Sie lieben fast alle das Detail. (Ernst Bahn-Münster, Otto Karl Döbrich-Münster, Paul Kottenkamp-Bielefeld, Emil Schumacher-Hagen, Sybille Dotti-Lage, Hermann Prüßmann-Wamel). Ein besonderer Gedenkraum war dem 1940 verstorbenen Meistergraphiker Hermann Kätelhön gewidmet.

Erwin Sylvanus

**Eine Arbeitsgemeinschaft für kunstgeschichtliche Vorträge** wurde in Heidelberg gegründet unter Beteiligung des „Kunstvereins", des „Kurpfälzischen Museums", des „Kulturbundes" (Volkshochschule) und des Kunsthistorischen und archäologischen Instituts der Universität.

Das Sommersemester der Muthesius-Werkschule Kiel beginnt für die Abteilungen Tischler-Raumgestalter, Weben und Textilentwurf, Gebrauchsgraphik, Bau- und Dekorationsmaler, Keramik, Bucbeinband, Buchgewerbe, Gold- und Silberschmiede, Metallbildhauer und Emailleure und Fotographie am 15. März 1950.
Bewerber, die die Gesellenprüfung im Handwerk erst später ablegen, können auch noch nach dem offiziellen Semesterbeginn aufgenommen werden.
Anmeldungen sind an das Sekretariat der Muthesius-Werkschule, Kiel-Wik, Herthastraße 9, zu richten.

**Eine Ausstellung von Bilderfälschungen** wird in Rom geplant. Die Leiter der italienischen Museen sind aufgefordert worden, diese Ausstellung mit den „besten Falsifikaten" ihrer Sammlungen zu beschicken.

**Alte deutsche Kunst in Paris.** Bildwerke des Landesmuseums Hannover sollen in Paris ausgestellt werden. Darunter die Göttinger 10-Gebote-Tafel, ein Flügel des Meisters - Bertram - Altars und ein Flügel der Lüneburger Goldenen Tafel.

**Der Badenia-Verlag, Karlsruhe** legt die ersten drei Bände einer neu begründeten Buchreihe vor, deren Anliegen es ist, die repräsentativen Baudenkmäler des südwestdeutschen Raumes durch Wort und Bild zu interpretieren. Mit einer auf ausgedehnter Quellenforschung aufbauenden wissenschaftlichen Exaktheit werden geographische Lage, kunst- und kulturgeschichtliche Situation, sowie spezifische Eigenart der einzelnen Bauwerke erläutert und dem Leser — der zugleich auch Betrachter ist — durch kurze, präzise Einleitungen vorgeführt. Ein reichhaltiger, sorgfältig gedruckter Abbildungsteil vermittelt durch seine aufnahmetechnische Brillanz die notwendige bildliche Veranschaulichung.
Es sind bisher erschienen: Dr. Hermann Ginter: „St. Peter". — Dr. Hermann Ginter: „Kloster Birnau" und Alfred Vollmar: „Das Münster von Ulm".
Jeder Band kostet DM 6.— bzw. DM 6.50. K.

## Personalia

**Professor Arthur Illies,** der Maler und Graphiker, vollendete im Februar zu Lüneburg das 80. Lebensjahr.

**Professor Dr. Ernst Andrae,** Ordinarius an TH. in Berlin feierte am 18. Februar seinen 75. Geburtstag. Er hat sich als Archäologe durch seine Ausgrabungen in Assur einen Namen gemacht; die Aufstellung des Ischtar-Tores und die Prozessionsstraße in Babylon geht auf ihn zurück.

## Die Toten

**Edmund Weigand,** Professor für byzantinische Kunstgeschichte an der Universität München, starb am 5. Januar dieses Jahres im Alter von 62 Jahren. Unter seinen durch profunde Sachkenntnisse ausgezeichneten Werken sei hier nur die bahnbrechende Untersuchung über „Baalbeck und Rom, die römische Reichskunst in ihrer Entwicklung und Differenzierung" genannt. Im Gegensatz zu Strygowsky betonte er die selbständige Rolle Roms gegenüber dem Osten. Bevor er den Lehrstuhl in München übernahm, wirkte er an der Universität in Prag. Der neue tschechische Staat hat seine reiche, unersetzliche Fachbibliothek beschlagnahmt.

**Professor Dr. h. c. Arthur Kampf,** der in der wilhelminischen Ära hoch in Ansehen stand, starb 85jährig am 8. Februar in Kastrop-Rauxel an den Folgen eines Schlaganfalls.

Prof. H. Paul Strecker. Lehrer an der Kunsthochschule und Bühnenbildner an der Staatsoper in Berlin, starb am 6. März an einer Blutvergiftung. Der 1900 in Mainz geborene Künstler verdankt einem jahrelangen Aufenthalt in Paris entscheidende Einflüsse.

## Die Glasfenster des Kölner Doms

So viel Schönes uns auch durch den Krieg zerstört wurde — die mittelalterlichen Glasmalereien, aus den Kirchen entfernt und in Kisten wohl geborgen, konnten fast alle gerettet werden. Ja, sie werden jetzt erst richtig bekannt, denn nun konnten sie endlich Scheibe für Scheibe durchfotografiert werden und man brauchte nicht wie früher riesige Gerüste dazu, um ihnen einigermaßen mit der Kamera nahe zu kommen. Das geschah im Krieg im Auftrag des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, später durch die Kirchenverwaltungen selbst. Eine der größten Aufgaben, mit deren Durchführung ich betraut wurde, waren die Aufnahmen der Kölner Domfenster. Die des Chors wurden unmittelbar danach zur Feier der 700jährigen Wiederkehr der Grundsteinlegung im August 1948 wieder eingesetzt. Damals hauste ich mit zwei Fotografinnen ein Vierteljahr lang in einer provisorischen Fotowerkstatt aus Brettern, die man uns mitten im Dom aufgestellt hatte. So hatten wir die Freude, aus unmittelbarer Nähe die interessante Aufbauarbeit an dem gewaltigen Stahlgerüst im Chor und die Ausgrabungen aus Römer- und Karolingerzeiten zu erleben.

Das größte Glück, das immer wieder aufregende Abenteuer dieser Arbeit aber war die Entdeckerfreude, die Spannung, wenn die grau und farblos-trübe in den Kisten ruhenden Scheiben vor dem Scheinwerferlicht unserer großen Lampen plötzlich in zauberhafter Farbenpracht erglühten. Hoheitsvolle Gestalten mild lächelnder Madonnen und ernster Heiliger, wie sie der fromme Sinn des Mittelalters mit seinem starken und untrüglich sicheren Formgefühl schuf, strahlten vor uns auf. Zeichnerische Feinheiten, Farbklänge von unerhörter Kraft und Kühnheit, die seit ihrem Entstehen kein menschliches Auge so nahe gesehen hatte, konnten nun fotografisch erfaßt werden. Einen ersten Einblick in dies Neuland der Kunstwissenschaft gibt das im Verlag Pattloch, Aschaffenburg, erschienene Bilderbuch von mir über die Glasfenster des Kölner Doms mit 8 ganzseitigen Offsettafeln und 23 Kupfertiefdruckblättern. Es ist (neben meinem Buch über „Gotische Farbfenster mit architektonischen Motiven", erschienen im Woldemar-Klein-Verlag) die erste größere Publikation über deutsche Glasmalerei mit farbigen Wiedergaben, wie sie bisher nur von den Glasfenstern französischer Kathedralen und Schweizer Kirchen (Mittelalterliche Bildfenster der Schweiz, Basel 1947) existierte und wie sie doch gerade für dieses Gebiet unerläßlich sind: denn nur Farbtafeln erschließen dem Betrachter das eigentliche Wesen dieser hohen Kunst. Sie ist nämlich in erster Linie nicht Malerei, sondern farbiges Mosaik und daher auch nur von der Farbe her wirklich zu verstehen.

Die Glasfenster des Kölner Doms geben einen besonders guten Überblick über die Blüte und den Verfall der Glasmalerei vom mittleren 13. Jahrhundert ab bis zum späten 16. Jahrhundert. In der Frühzeit mischen sich hier erst französische, dann englische Einflüsse, in der Spätzeit niederländische, mit einheimischen Tendenzen. Letzten Endes siegte aber das typisch Kölnische, das der Eigenart der Glasmalerei besonders gemäß war. Die Kölner Kunst war im Mittelalter konservativ, bevorzugte also die Fläche vor der räumlichen Tiefe, das Figuren- vor dem Landschaftsbild. Außerdem liebte sie die Entfaltung festlicher Pracht, zierlich-maßvoller Gesten und lyrischweicher Gefühle. Diesen Neigungen kam auch das Thematische entgegen: Maria war von jeher Schutzherrin des Doms gewesen und ihrer Verherrlichung waren die meisten Glasfenster gewidmet. Auch hatten die im Mittelalter hochverehrten Gebeine der Hl. Drei Könige im Dom ihre letzte Ruhestätte gefunden und so bildete ihre Anbetung des göttlichen Kindes eine oft wiederholte Darstellung, bei der sowohl zeremonielles Gepränge, der Prunk kostbarer Gewänder und edlen Schmucks, wie auch lyrisch-weiches Empfinden gezeigt werden konnte.

Es ist zu hoffen, daß dieses Buch das erste einer Reihe von Veröffentlichungen über deutsche Glasmalerei sein wird — dies bisher viel zu wenig beachtete Gebier der Kunst, das der Tafelmalerei quantitativ überlegen und qualitativ gleichwertig ist.

## Stellungnahme zum Mannh. Reformplanentwurf

Die Kunsterzieher Nordbadens, die mit großer Mehrheit Mitglieder des LVN sind, haben mit Befremden Kenntnis genommen von der dem Reformvorschlag zu Grunde liegenden Stundentafel. Sie stellen fest, daß bei der Abfassung dieses Planes kein Vertreter der Kunsterzieher gehört worden ist.

Die Abmessung der vorgesehenen Stundenzahl bedeutet praktisch die Streichung des Kunstunterrichts aus dem Lehrplan der Höheren Schulen und somit die Streichung eines wesentlichen Teils des Musischen in der Erziehung, das im Grunde ein Kernproblem nicht nur unserer heutigen Situation, sondern jedes aufrichtigen Reformgedankens darstellt. Mit diesem Plan wird für die Gestaltung der Höheren Schule eine Richtung aufgezeigt, die uns als Vertreter der heute so notwendigen kulturellen Belange geradezu erschüttert. Wir erkennen in diesem Plane nur, daß die gemeinte „innere" Reform, sich für uns als Reaktion darstellt, die sich gerade gegen jene Unterrichtsfächer (Zeichnen und Werkunterricht) wendet, die bereits seit etwa 30 Jahren in ständigem Bemühen eine innere Wandlung vollzogen haben.

Die Kunsterzieher haben sich bei den Auseinandersetzungen um eine Schulreform bis heute als Glieder der Höheren Schule betrachtet. Dieser Plan aber, der die Existenz jeglicher Kunst- und Werkerziehung an dieser Schulgattung bedroht, muß sie geradezu zwingen, jene als nur „äußerlich" bezeichneten Reformpläne für das gesamte Schulwesen als die einzige Gewähr für die Pflege einer musischen Erziehung anzustreben. Dies würde bedeuten, daß damit zum ersten Male in den kommenden Auseinandersetzungen eine geschlossene Berufsgruppe innerhalb der Höheren Schule gezwungen wird, in Gegensatz zu den Gestaltern eines Planes zu treten, in deren Absicht diese Entwicklung wohl kaum gedacht war. Sollte jedoch der Gedanke an eine Minderheit dieser Berufsgruppe mit ihrer an sich stiefmütterlich bedachten Stundenzahl als wenig ernst genommen werden, so dürfte das Echo dieses Planes bei allen kulturell interessierten Instanzen zu der wirkungsvollsten und vielleicht entscheidenden Kraft anschwellen.

In den bedeutendsten Galerien wurden in letzter Zeit die Schülerarbeiten aus Schulen sämtlicher Erdteile gezeigt, die bekunden, daß der Kunstunterricht zum Bestandteil einer neueren Erziehung geworden ist. Die neuesten pädagogischen Erkenntnisse finden gerade hier ihren ersten Ausdruck und zeigen die große Wandlung an, vor die unsere Zeit gestellt ist. Wir sehen in anderen Ländern des Bundesstaates eine weitgehende Aufgeschlossenheit für diese lebensnotwendige Aufgabe, wie z. B. in Bayern und Hessen, wo der Kunstunterricht mit drei Wochenstunden zuzüglich Werkunterricht eingesetzt ist. Auch in Nordbaden sollte man sich dieser unaufhaltsamen Entwicklung nicht verschließen, um so eine wirkliche Reform der Höheren Schule wirksam werden zu lassen.

Wir bedauern, daß ein Plan geschaffen werden konnte unter Ausschaltung der Vertreter der Kunsterziehung; den Plan in dieser Fassung lehnen wir auf das entschiedenste ab.

Im Auftrag sämtlicher Kunsterzieher: gez. K. Senger, Studienrat

Heidelberg, den 4. Februar 1950.

Auszug aus dem Stundentafelentwurf des LVN (November 1949)

Kunsterziehung:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Sexta | 2 Stunden | U.sekunda | 1 Stunde | |
| Quinta | 2 Stunden | O.sekunda | 1 Stunde | (fakultativ) |
| Quarta | 1 Stunde | U.prima | 1 Stunde | (fakultativ) |
| U.tertia | 1 Stunde | O.prima | 1 Stunde | (fakultativ) |
| O.tertia | 1 Stunde | | | |

Werkunterricht:

Sexta, Quinta und Quarta: Je zwei Stunden (fakultativ)

Autorisation der Direction de l'Information Section Presse Baden-Baden Nr. 270, 26. 3. 46.

Druck Chr. Belser, Stuttgart

